

**DIOGO DE MACEDO,
DIRECTOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA.
PIONEIRISMO E HERANÇA
NA REDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE MUSEU DE ARTE**

Maria Isabel dos Reis Motta e Noronha Falcão Teotónio Pereira

**Tese de Doutoramento em História da Arte –
Especialização em Museologia e Património Artístico**

Julho, 2019

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Doutor em História da Arte – Especialização em Museologia e
Património Artístico, realizada sob a orientação científica da Professora
Doutora Raquel Henriques da Silva

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio

AGRADECIMENTOS

A minha primeira palavra de agradecimento é dirigida à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, orientadora desta tese, pelo apoio científico e pela disponibilidade com que sempre acolheu as minhas dúvidas e hesitações.

Agradeço também aos arquivos e bibliotecas pela disponibilização dos seus acervos documentais, sem os quais não teria sido possível o desenvolvimento desta investigação.

Por último, uma palavra especial para os meus colegas de doutoramento, com quem me senti *em casa* durante este período de convívio académico e à minha família, sem os quais este caminho não teria sido possível.

**DIOGO DE MACEDO,
DIRECTOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA.
PIONEIRISMO E HERANÇA NA REDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE MUSEU DE ARTE**

Isabel Falcão

RESUMO

Diogo de Macedo (1889-1959) assume a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) em 1 de Julho de 1944, sendo, nos 33 anos de existência do museu, o primeiro escultor a ocupar este cargo. A sua actividade desenvolve-se entre 1944 e 1959, articulando e contextualizando a intervenção no museu com as suas convicções culturais e estéticas, evidenciadas numa intensa actividade como crítico e historiador da arte.

Pretende-se interpretar o projecto delineado pelo escultor Diogo de Macedo para o MNAC, analisando o seu pioneirismo, destacando os aspectos mais inovadores, as fragilidades e os fracassos da sua acção de valorização do espaço expositivo, de estudo e divulgação das colecções, de reorganização do percurso museográfico e de constituição de um acervo representativo da arte contemporânea. Esta função é compreendida em necessária articulação, e contextualização, com o percurso biográfico de Macedo, com a sua obra escultórica e com a sua actividade de crítico, ensaísta e historiador.

Pretende-se, ainda, demonstrar que Diogo de Macedo cria um programa museológico para o museu, com um projecto específico que relaciona investigação científica sobre a colecção e divulgação da arte, com o desígnio da construção de uma identidade institucional e científica para o MNAC, no panorama da cultura portuguesa da primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Diogo de Macedo, Escultura em Portugal, MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museus em Portugal, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*

**DIOGO DE MACEDO,
DIRECTOR OF THE NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART.
PIONEERING AND HERITAGE IN THE REDEFINITION OF THE ART MUSEUM CONCEPT**

Isabel Falcão

ABSTRACT

Diogo de Macedo (1889-1959) took over as director of the National Museum of Contemporary Art (MNAC) on July 1, 1944. He was first sculptor on this role during the the first museum's 33-year life. Between 1944 and 1959, he articulated and contextualized his work as director of the museum according to his own cultural and aesthetic convictions, based on his work as critic and art historian.

The purpose of this study is to interpret the project designed by the sculptor Diogo de Macedo for MNAC, analysing his pioneering work and highlighting the most innovative aspects of his work, the weaknesses and failures of his action to enhance the exhibition space, study and dissemination of the collections, reorganization the journey in the museum context and the constitution of a collection representative of contemporary art. This analysis is complete alongside articulating and contextualizing his biography, while looking into his sculptural work as well as his activity as a critic, essayist and historian.

Moreover, the intent is to demonstrate that Diogo de Macedo created an original museological program for MNAC that combined scientific research about the collection with the creation of strategies that promote and spread art and created a cultural and scientific identity for MNAC within the outlook of the Portuguese culture of the first half of the twentieth century.

KEYWORDS: Diogo de Macedo, Sculpture in Portugal, National Museum of Contemporary Art (MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea), Museums in Portugal, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*

Índice

Agradecimentos	i
Resumo e palavras-chave	ii
Abstract and keywords	iii
Siglas e abreviaturas	iv
INTRODUÇÃO	1
PARTE I. EM TORNO DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA (MNAC)	8
Capítulo 1. Os condicionalismos do MNAC no convento de S. Francisco	8
1.1. A cidade de S. Francisco, núcleo de confluência e diversidade	8
1.2. O MNAC, percurso institucional: dos anos da fundação à direcção de Diogo de Macedo.....	18
1.3. Projectos para um novo edifício para o Museu Nacional de Arte Contemporânea	36
PARTE II. DIOGO DE MACEDO (1889-1959). UM ESTETA.....	46
Capítulo 2. A escultura e a concretização de um ideário	46
2.1. A sua criação escultórica até 1940: especificidades e alternâncias.....	46
2.2. Duas exposições de referência no percurso de Diogo de Macedo: <i>5 Independentes</i> (1923) e <i>I Salão dos Independentes</i> (1930)	90
Capítulo 3. Em torno do pensamento teórico e historiográfico de Diogo de Macedo	102
3.1 Reflexões sobre Arte.....	102
3.2 Reflexões sobre Museus	149
3.2.1. O Museu de Escultura Comparada: um projecto de Diogo de Macedo.....	156
PARTE III. DIOGO DE MACEDO E A DIRECÇÃO DO MNAC	163
Capítulo 4. Diogo de Macedo, o novo director do MNAC (1944-1959)	163
4.1. A nomeação e a tomada de posse.....	163
Capítulo 5. O projecto de Diogo de Macedo para o MNAC	171
5.1. A identidade do MNAC no percurso museográfico e programa expositivo	171
5.2. A identidade do MNAC na gestão das suas colecções	203
5.3. A identidade do MNAC no seu projecto editorial.....	218

PARTE IV. A INTERNACIONALIZAÇÃO DA INTERVENÇÃO INSTITUCIONAL DE DIOGO DE MACEDO	224
Capítulo 6. Participações oficiais de Diogo de Macedo em exposições internacionais, durante o período de direcção do MNAC (1944-1959)	224
6.1. <i>Exposição de Arte Portuguesa</i> (Luanda e Lourenço Marques)	224
6.2. Colaborações com o SNI: as Bienais de Veneza e de S. Paulo	233
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	247
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	264
1. Fundos documentais	264
1.1. Arquivos.....	264
1.2. Bibliotecas.....	265
1.3. Fontes Impressas.....	265
2. BIBLIOGRAFIA	266
2.1. de Diogo de Macedo.....	266
2.1.2. Monografias	266
2.1.2. Catálogos	270
2.1.3. Prefácios, artigos em periódicos e colaborações em obras colectivas	272
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	292
. Monografias.....	292
. Catálogos	299
. Publicações Periódicas.....	301

SIGLAS E ABREVIATURAS

AAF – Arquivo António Ferro / Fundação António Quadros

AH/ME – Arquivo Histórico/Ministério da Educação

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

CML – Câmara Municipal de Lisboa

CMTG/GDM – Casa-Museu Teixeira Lopes / Galerias Diogo de Macedo

DGEMN - Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais

DGESBA - Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes

DMN – Direcção dos Monumentos Nacionais

EBAL - Escola de Belas-Artes de Lisboa

EBAP - Escola de Belas-Artes do Porto

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FCSH-UNL - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

IHRU- Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana

JNE – Junta Nacional da Educação

MEN – Ministério da Educação Nacional

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNAC-MC – Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado

MNE – Ministério dos Negócios Estrangeiros

SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes

SNI - Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

[c.] – cerca de

cx – caixa

(coord.) - coordenação

(ed./ eds.) – editor/editores

(org.) – organização

(pref.) - prefácio

[s.p.] – sem página

Texto redigido de acordo com a antiga ortografia

[Acordo Ortográfico de 1945, rectificado em 1973]

Introdução

Estes espólios dos artistas são deveras surpreendentes

Diogo de Macedo (1955)

O percurso histórico do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) durante a direcção do seu quarto director, o escultor Diogo de Macedo (1889-1959), foi o ponto de partida da presente investigação.

A pesquisa centrou-se, inicialmente, na actividade de Diogo¹ durante os quinze anos como director do MNAC², na identificação dos critérios de gestão do museu e das suas colecções. Contudo, no decurso do processo de investigação, a análise das diversas fontes primárias e o desenvolvimento das hipóteses metodológicas e pistas de problematização conduziram ao necessário alargamento do campo de investigação estendendo o estudo à figura de Diogo de Macedo na sua multifacetada actividade profissional: a de escultor, escritor, crítico e historiador de arte e, no regresso ao ponto inicial da pesquisa em curso, o de director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Percorreu-se necessariamente a sua vida, utilizando como parâmetro referencial a narrativa biográfica para a construção da abordagem temática da sua actividade profissional e pensamento discursivo. Na verdade, Diogo de Macedo desvenda-se, a cada momento, por detrás da sua obra, trilhando o curso da sua história individual, e é enquanto artista e teórico que se evidencia a identidade e relevância cultural do seu percurso.

Neste processo, as balizas cronológicas da investigação operacionalizam-se, grosso modo, entre o ano de início da sua actividade profissional, 1911, data da conclusão do curso de escultura na Escola Portuense de Belas-Artes, e 1959, ano da

¹ Na presente tese, nomeia-se Diogo de Macedo (1889-1959) também como *Diogo*, seguindo o uso dos seus contemporâneos em que o nome próprio se assume como epíteto, e como *Macedo*, por exigência intrínseca do discurso. Citemos a este propósito: “O Diogo, como entre amigos se nomeava, e chegava este nome para o trazer até nós”, Gustavo Matos Sequeira, “A Exposição póstuma da obra de Diogo de Macedo, *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 15, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1960, p. 83.

² Na realidade, menos de 15 anos completos, de Junho de 1944 a Fevereiro de 1959.

sua morte. Percorre-se um tempo durante o qual se desenha o pensamento estético de Diogo de Macedo, se entende as suas diversas facetas de esteta, pensador e crítico em reflexões teóricas de assuntos que se estendem da história da arte, museologia e práticas museais à literatura de viagens e narrativa memorialista, de forma a traçar o seu perfil e consolidar um consentâneo eixo exploratório. A investigação percorre a biografia de Diogo de Macedo articulando as suas vivências pessoais e profissionais, num propósito de problematização temática do seu percurso e ideais programáticos. Desta forma, a metodologia aplicada obedeceu a um critério cronológico na intenção de sequenciar na sua temporalidade as diversas actividades de Macedo para permitir a percepção contextualizada dos seus desígnios e paradigma teórico que, na estrutura da presente tese, se desenvolvem evidenciando os seus mais significativos projectos profissionais.

Pretende-se, assim, articular a intervenção programática de Macedo no MNAC com o seu ideário cultural e estético, evidenciado na constante actividade de crítico e historiador da arte e na colaboração em organismos oficiais de cariz cultural. A sua intervenção editorial e teórica inicia-se ainda nos últimos anos de frequência da Escola de Belas-Artes do Porto na colaboração em revistas literárias e artísticas, de pequena tiragem tipográfica, como a *Apollon*³, intensifica-se após o ano da sua decisão de abandonar a produção escultórica, em 1941, e mantém-se, com uma abundante produção periodista, até ao ano da sua morte. Estas duas vertentes de análise e interpretação da actividade de Diogo de Macedo surgem, reforçando a sua centralidade na discursividade da presente investigação, como relevantes elementos inter-relacionáveis que permitem compreender o projecto museológico desenhado para o MNAC, desvendar, consolidando-a, a personalidade de Diogo, e, por fim, identificar a importância e significação da sua obra e desígnios pessoais. Por outro lado, reforça-se ainda a opção metodológica de dar voz a Diogo de Macedo, ao longo da elaboração do texto, reproduzindo excertos dos seus escritos pela vivacidade do discurso, pela importância de que este se reveste para o desenho da sua personalidade e pela actualidade e pertinência das suas convicções e pelejas. Por estas

³ *Apollon. Mensário d'Arte*, Diogo de Macedo (org.), n.ºs 1 e 2, Porto: Academia Portuense de Belas-Artes, Janeiro/Fevereiro 1910. Publicação com apenas dois números editados.

características, considerou-se igualmente adequado abrir cada um dos capítulos com uma epígrafe de Diogo, invocando o seu pensamento e enquadrando o intento da reflexão.

Com base no trabalho desenvolvido no Museu Nacional de Arte Contemporânea, e nos registos escritos do seu pensamento teórico, divulgados ao longo da actividade ensaística e historicista, constrói-se um discurso de consolidação da identidade do museu como um renovado museu de arte contemporânea - com um consistente programa museológico de reorganização do percurso museográfico e de constituição de um acervo representativo da arte contemporânea a par de um plano de estudo e divulgação das colecções, reorganização e valorização do espaço expositivo – em que os conceitos de *pioneirismo* e *herança* surgem como itens operativos de análise da proposta por si desenvolvida.

De entre o conjunto de monografias e ensaios publicado sobre o percurso biográfico de Diogo de Macedo⁴ - ainda que a produção editorial não seja abundante -, identificaram-se como estudos de significativa relevância para o início da investigação em curso, o de Manuel Mendes (1906-1969), seu amigo próximo, publicado no ano de 1959⁵, livro de memórias em que a riqueza do testemunho tem, por vezes, que ser reenquadrada pelo rigor histórico da cronologia, e o de Maria Gabriela Oliveira⁶, estudo biográfico redigido com base no arquivo documental organizado pela viúva de Macedo, Eva Arruda de Macedo⁷, onde se reconhecem pontuais imprecisões de enquadramento histórico da vida do escultor mas onde o processo de sistematização e discursividade cronológica potencia o desenvolvimento de subsequente investigação. De entre outros ensaios de significativa relevância, identifica-se, ainda, o testemunho de João Couto publicado ainda no ano da morte de Diogo⁸ e os de Lúcia Almeida

⁴ Os ensaios biográficos inseridos em volumes gerais são referenciados na bibliografia.

⁵ Manuel Mendes, *Diogo de Macedo*, “Nova Colecção de Arte Portuguesa, n.º 14”, Lisboa: Artis, 1959.

⁶ Maria Gabriela Gomes de Oliveira, *Diogo de Macedo. Subsídios para uma biografia crítica*, “Estudos Concelhios de Gaya”, Vila Nova de Gaia: Publicações da Biblioteca Pública Municipal, Fevereiro 1974.

⁷ Casamento celebrado em 1946.

⁸ João Couto, *Diogo de Macedo*, Separata Revista *Ocidente*, Lisboa: Império, 1959. Pelo seu interesse histórico cite-se ainda o volume da revista *Ocidente*, publicado após a data de morte de Diogo de Macedo, com depoimentos de amigos do homenageado e personalidades da cultura portuguesa - AAVV, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º253, Lisboa: Império, Maio 1959 - e o texto de Armando de Lucena, “Diogo de Macedo”, *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série, n.ºs 13-14, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pp. 63-65. O autor era, à

Matos⁹ que enquadram a relevância da figura de Diogo de Macedo no panorama da arte portuguesa da primeira metade do século XX. As publicações associadas a exposições temporárias realizadas sobre o escultor Diogo de Macedo incluem-se, igualmente, neste mesmo núcleo de estudos biográficos uma vez que os textos apresentados são trabalhos de síntese e reinterpretação da sua vida e percurso profissional¹⁰.

A presente investigação desenvolve-se, ainda, na continuidade do estudo anteriormente iniciado com vista à elaboração da dissertação de mestrado sobre o escultor Diogo de Macedo¹¹, perspectivando-se um novo enfoque de abordagem epistemológica com base no levantamento arquivístico e bibliográfico já realizado e desenvolvendo novas pistas de investigação com base em material que carecia de investigação complementar, facto que orientou o estudo reflexivo dos parâmetros do presente projecto. Para além do referido, na presente estratégia de investigação identificaram-se como fontes primárias a extensa bibliografia da autoria de Diogo de Macedo (dispersa por monografias, prefácios de exposições, ensaios, conferências e colaborações regulares como periodicista), a documentação oficial existente no arquivo e biblioteca do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, a documentação do Arquivo Histórico do Ministério da Educação referente à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes e à Junta Nacional da Educação, a documentação do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, no arquivo da ex-DGEMN (Forte de Sacavém), a documentação reunida na colecção digital “espólio

data, o vice-secretário da Academia, tendo Diogo de Macedo ocupado o cargo de secretário da mesma instituição até ao dia da sua morte.

⁹ Lúcia Almeida Matos, “Diogo de Macedo e a importância da experiência parisiense na sua actividade de artista, crítico e museólogo” *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal*, Jesús Pedro Lorente; Sofía Sánchez (eds), Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2008, pp. 37-50. Referência ainda à monografia, da mesma autora, intitulada *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007, pelo rigor sistemático do discurso sobre os estudos, críticas e ensaios que Diogo de Macedo produziu, os seus diferentes processos artísticos e o percurso político-institucional da arte de Novecentos.

¹⁰ cf. *Diogo de Macedo (1889-1959)*, Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1960; Fernando Almeida, *Síntese biográfica de Diogo de Macedo. Exposição de homenagem*, Porto: Galeria Arte Nova, 1971 e *Diogo de Macedo. Escultor. Museólogo. Escritor*, Vila Nova de Gaia: Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, 1989.

¹¹ Isabel Falcão, *Diogo de Macedo. O escultor*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996 [texto policopiado].

Diogo de Macedo” existente na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e documentação arquivística, bibliográfica e obra artística existente no Arquivo da Faculdade de Belas-Artes do Porto, na Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, na Biblioteca Municipal e no Arquivo Municipal, em Vila Nova de Gaia.

Definiu-se igualmente como estratégia fundamental para o desenvolvimento da presente investigação, proceder-se ao levantamento de documentação fotográfica dispersa por diversos núcleos arquivísticos, em suporte papel e/ou formato digital, e análise de um vasto conjunto de fontes impressas, maioritariamente de publicações periódicas. Desta forma, articulando os pressupostos atrás enunciados e a documentação bibliográfica e arquivística, a presente tese foi dividida em quatro secções:

A primeira, centrada no estudo do Museu Nacional de Arte Contemporânea enquadrando-o na história do convento de S. Francisco da Cidade e identificando as transformações arquitectónicas e funcionais por que o edifício passou até à data de instalação do MNAC. Tornou-se ainda pertinente para a dinâmica da investigação, numa segunda fase do processo de estudo, caracterizar o percurso institucional dos seus directores até 1944, ano que marca o início da direcção de Macedo, de forma a permitir delinear a identidade da instituição e identificar os condicionalismos verificados ao longo dos seus primeiros 33 anos de actividade. Por fim, impôs-se igualmente como indispensável, nesta primeira fase do trabalho, identificar criticamente alguns dos programas arquitectónicos desenvolvidos com vista à construção de um novo espaço para o museu de arte contemporânea, na cidade de Lisboa, um propósito defendido por Diogo de Macedo, mesmo durante os anos que antecederam a sua nomeação para o cargo de direcção do MNAC.

A segunda, evidenciando a relevância de Diogo como esteta, um *iconómano* – como o próprio se define –, na sua vertente de escultor, teórico e crítico de arte. Num capítulo, o segundo, abordou-se analiticamente a sua obra escultórica, desenvolvida ao longo de trinta anos de actividade, enquadrada pelas exposições individuais que organizou, seis ao todo, e por outros projectos colectivos de particular relevância no seu percurso como escultor, perspectivando-se a identificação de um caminho pessoal

idealizado em redor da concepção e produção artística. No outro capítulo, o terceiro, centrou-se a investigação no pensamento teórico e historiográfico de Macedo abordando as suas convicções e ideais sobre a arte e a museologia e analisando o projecto para a criação de um *museu de escultura comparada*, instituição considerada por si como essencial para o ensino, ofício e divulgação da escultura em Portugal, e destacado, no âmbito do presente estudo, pela sua relevância no percurso institucional de Diogo de Macedo.

A terceira, fazendo convergir a investigação para os anos de direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea - entre 1944 e 1959 - dissecando a sua actividade, com base na informação documental recolhida e na vasta literatura que Diogo de Macedo produziu sobre este seu projecto, em específico, e sobre as convicções teóricas por si defendidas para a formulação de um museu de arte. Esta abordagem obrigou, igualmente, a um estudo sobre o papel institucional de Diogo de Macedo durante as décadas que precederam a sua actividade como director uma vez que esse recuo temporal possibilita a identificação de campos de trabalho que contextualizam a sua nomeação.

A quarta, apresentando a participação de Diogo de Macedo em projectos internacionais realizados durante período em que dirige o Museu Nacional de Arte Contemporânea nomeadamente no processo de concepção e selecção de obras para a exposição de arte portuguesa realizada, em 1948, nas cidades de Luanda e Lourenço Marques, assim como das obras expostas na Bienal de Veneza de 1950 e nas Bienais de S. Paulo, nos primeiros anos dessa mesma década. Diogo integrou ainda, por convite oficial, o grupo, de técnicos, responsável pela realização de exposições de arte em território nacional, facto de particular significado tanto para o reconhecimento do seu percurso profissional como para o curso histórico da actividade expositiva portuguesa desenvolvida na primeira metade do século XX. Esta sua intervenção, que decorre necessariamente do seu cargo como director do MNAC, complementará a identificação e caracterização dos pressupostos estéticos e institucionais com os quais Diogo de Macedo organiza a sua actuação pública norteadas, segundo as suas próprias palavras, pelo incondicional preceito *em defesa da arte*.

Considera-se, assim, que se giza um contributo para o estudo da história da arte e da cultura portuguesas de meados de Novecentos, analisando o funcionamento e o percurso institucional do Museu Nacional de Arte Contemporânea enquanto organismo oficial de preservação da identidade artística portuguesa, de meados do século XIX em diante, e veículo potenciador de conhecimento sobre essa arte, designada de contemporânea. Durante os anos em que dirige o MNAC, Macedo executa um programa coerente com o seu pensamento crítico, evidenciado em muitas das suas monografias e nas crónicas mensais sobre arte e actualidade artística, mantidas regularmente na *Ocidente*, entre 1938 e 1959, cuja continuidade seria por si planeada concedendo a condução da gestão do museu a uma nova geração, representada na figura do então conservador do MNAC, Carlos de Azevedo (1918-1995). No entanto, esta sua intenção não é, após a morte de Diogo, compreendida pelos decisores políticos e o afastamento de Azevedo surge como uma clara inversão do percurso programático por si iniciado, com vista à representatividade dos artistas mais jovens na colecção do museu, ao acolhimento de um maior número de visitantes, tanto o mais especializado como o de características mais indiferenciadas, e o incremento do intercâmbio com instituições culturais congéneres.

Por fim, esta investigação, ao centrar-se na acção de um director de relevância no percurso histórico do Museu Nacional de Arte Contemporânea, descerra, o discurso para uma figura de referência no estudo, crítica e análise da arte portuguesa, centrada no desenvolvimento de um projecto consistente para este novo museu de arte que se pretende representativo da arte contemporânea através do enriquecimento do seu acervo, contornando os inúmeros constrangimentos orçamentais, e da consolidação da sua identidade normativa.

Parte I. Em torno do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC)

Capítulo 1. Os condicionalismos do MNAC no convento de S. Francisco

1.1. A cidade de S. Francisco, núcleo de confluência e diversidade

Naquele extinto Mosteiro de S. Francisco da Cidade, onde se acotovelam a Biblioteca Nacional, a Escola de Belas Artes, o Museu de Arte Contemporânea e as Oficinas de Restauro de quadros, encontra-se [também] instalada a Academia Nacional de Belas Artes

Diogo de Macedo (1944)

Abordar o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) através do pensamento e intervenção de Diogo de Macedo no museu conduz a uma reflexão de carácter historicista sobre o tema, desenvolvendo-se a presente investigação com base na reflexão de Macedo sobre o assunto. Desta forma, em epígrafe cita-se um excerto retirado de um dos seus ensaios sobre a história do convento de S. Francisco, como espaço de instalação de diversas instituições, maioritariamente de cariz cultural, e incitado pelo teor do seu conteúdo, percorre-se a história deste edifício, ao Chiado, como forma de contextualização e reconhecimento da realidade que Macedo vai progressivamente reconstruindo na programação que desenvolve para o museu, a partir do ano em que assume o cargo de director.

Assim, à semelhança do já defendido por Diogo, pensa-se que a complexidade estrutural do edifício de S. Francisco encerra em si evidentes provas para o entendimento das especificidades identitárias dos organismos aí sediados e, neste caso particular, do carácter eternamente provisório do MNAC cuja história se desenvolve a par dos pontuais atritos institucionais por diversas ocasiões verificados com outras duas organizações congéneres, a Academia Nacional de Belas-Artes e a Escola de Belas-Artes de Lisboa¹², numa complicada gestão das especificidades organizacionais do museu nesta extensa área edificada, tradicionalmente apelidada de

¹² Para além de outras entidades como a Polícia de Segurança Pública e o Governo Civil de Lisboa.

cidade de S. Francisco não só pela impositiva volumetria do edifício como pela multifuncionalidade da sua missão.

De facto, o edifício do antigo convento de S. Francisco sofrera, ao longo da sua história, sucessivas alterações durante o processo de adaptação do espaço interior às diversas instituições que o complexo arquitectónico foi acolhendo após a sua desactivação religiosa, em consequência da promulgação da lei da extinção das ordens religiosas, em 1834. Poucos anos passados, no mês de Julho de 1836, a Biblioteca Nacional - instituição criada, em 1796, por D. Maria I como Real Biblioteca Pública da Corte e aberta ao público no ano de 1798 - é transferida da sua anterior localização, o Terreiro do Paço, para uma ala do convento de S. Francisco, tendo ficado sediada nos dois últimos pisos da zona oriental do edifício. Ao acervo já existente reuniram-se aí, ainda, os espólios da Livraria da Real Mesa Censória e os de um vasto conjunto de bibliotecas de conventos e casas religiosas, entretanto em processo de extinção, localizadas no Centro e Sul do país.

Ainda nesse mesmo ano, criada por decreto de 25 de Outubro de 1836, é instalada, nos pisos inferiores e zona sul do edifício do Convento de S. Francisco, a Academia de Belas-Artes de Lisboa. A nova academia assegurava, como suas principais funções, a formação de novos artistas, a realização de exposições e conferências e a identificação, classificação, inventariação, conservação e restauro das obras de arte sob sua tutela, tendo como principal objectivo a promoção e desenvolvimento das “belas-artes e dos estudos arquitectónicos em Portugal”¹³. Aí se reuniam as obras de arte provenientes dos extintos conventos¹⁴, as enviadas pelos diversos pensionistas do

¹³ “Estatutos para a Academia das Bellas Artes” (25 de Outubro de 1836), *Reformas do Ensino em Portugal*, tomo I, volume I, Ministério da Educação/Secretaria Geral, 1989, p. 22.

¹⁴ No decreto de 30 de Maio de 1834, exigia-se o imediato arrolamento do património das ordens masculinas (o das ordens femininas seria elaborado à medida que os respectivos conventos iam sendo encerrados), reforçando-se a necessidade de guardar, inventariar e classificar os bens expropriados (ficavam excluídos deste processo os objectos de culto litúrgico). No mesmo sentido, em legislação datada de 4 de Junho de 1834, confirmando a transição de todos os bens para a Fazenda Pública, ordenava-se a execução de “todas as medidas de segurança que se tornarem necessárias para prevenir o extravio dos respectivos bens” com vista à salvaguarda dos objectos artísticos integrados no Património do Estado. cf. *Instrucções para cumprimento do Decreto de 30 de Maio de 1834. Chronica Constitucional de Lisboa* (n.º 136, 4 Junho 1834), Lisboa: Impressão Régia, 1833-1834, p. 544.

Note-se que pouco depois, em 1835, é nomeada a Comissão para classificação dos objectos incorporados nas colecções do Estado, com vista à realização do inventário dos bens reunidos e selecção das obras passíveis de exposição pública. A referida comissão era presidida por António Nunes de

Estado, em formação no estrangeiro, as obras de autoria dos seus Académicos e, outras mais, doadas por entidades particulares - de facto, de acordo com os estatutos, os pensionistas do Estado deveriam remeter todos os anos à Academia as obras concluídas (cópias ou de “sua própria invenção”) - e os denominados *Académicos de Mérito* deveriam apresentar como título de candidatura “alguma obra da sua composição e execução em qualquer ramo das Bellas Artes”¹⁵. Sobre a formação desta mesma Academia, escreve Diogo de Macedo: “Nos aposentos devolutos da instalação de Lisboa, no extinto convento de S. Francisco da Cidade, em celas e corredores se juntaram livros, documentos, gravuras e quadros, com o fim de se criar biblioteca de consulta e, à parte, uma galeria de pinturas, que servissem não só os Académicos professores e os escolares, mas também o público curioso de cultura”¹⁶.

As academias mantinham, assim, as funções de apoio ao estudo e investigação sobre arte através da implementação de uma biblioteca especializada e da criação de um museu público, garante da boa conservação das peças e da divulgação das obras de arte reunidas nas colecções estatais. No decurso da implementação destas normas, a pinacoteca da Academia de Belas-Artes de Lisboa¹⁷ conclui o seu processo de reorganização em 29 de Março de 1868, com abertura pública¹⁸ como Galeria Nacional de Pintura, cuja colecção estaria na base do acervo do futuro Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), implantado no mesmo espaço arquitectónico, neste Convento de S. Francisco da Cidade¹⁹. A galeria ocupava, inicialmente, três salas, situadas no vão entre os dois pátios da Academia Real de Belas-Artes, sendo que numa dessas divisões estavam expostas as obras incorporadas na colecção estatal pelas

Carvalho e, em 1838, coordenada pelo então vice-inspector da academia, Conde de Mello. A criação da Academia de Belas-Artes surge integrada nesta reformulação legislativa, preconizada pelos ideais do Liberalismo.

¹⁵ “Estatutos para a Academia das Bellas Artes” (25 de Outubro de 1836), *Reformas do Ensino em Portugal*, tomo I, volume I, Ministério da Educação/Secretaria Geral, 1989, pp. 24; 33.

¹⁶ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XLVI, n.º 190, Fevereiro 1954, p. 75.

¹⁷ Denominada como Academia Real de Belas Artes pelo decreto de 22 de Março de 1862.

¹⁸ Acontecimento noticiado no *Diário de Notícias*, Eduardo Coelho (dir.), ano 3º, 28 Março 1868.

¹⁹ cf. Hugo Xavier, “O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa”, *ARTis ON*, n.º 3, Revista do Artis – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2016, pp. 192-200; Hugo Xavier, *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*, Tese doutoramento em História da Arte (Museologia e Património Artístico), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2014.

dotações financeiras de D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha (1816-1885), em Portugal desde 1836, e promotor do processo de aquisição de obras, a partir de 1865. Note-se que, alguns anos mais tarde, foram também integradas no circuito de visita da Galeria Nacional de Pintura mais duas salas de exposição em que uma delas se destinava à apresentação dos *Primitivos Portugueses*, então denominados de “góticos”, que constituirão, posteriormente, um núcleo referencial da colecção de pintura do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Num espaço contíguo ao ocupado pela galeria de arte, estava instalado o *atelier* do pintor Tomás da Anunciação (1821-1879), professor na academia de Lisboa desde 1852, e nas proximidades da sala de Anunciação, funcionava, de um lado, a aula de escultura, com arrecadações e oficinas de moldagem - sob o pátio onde, em 1915, se construirá uma nova sala de exposição do MNAC, no projecto de reformulação do museu assinado pelo arquitecto José Luís Monteiro (1848-1942), durante a direcção de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) -, do outro lado, o pátio onde se mantinham os animais destinados às aulas do mestre paisagista - área que será posteriormente ocupada pelo pátio da escultura, na zona de entrada do museu, resultante das alterações arquitectónicas requeridas por Diogo de Macedo para a reabertura do MNAC, em 1944.

Diogo de Macedo confirma ainda, no estudo que elabora sobre o Convento e S. Francisco, que nessa época a selecção das obras para exposição ficou a cargo dos professores Miguel Lupi (1826-1883), Tomás da Anunciação (1818-1879), Vítor Bastos (1830-1894) e João Cristino da Silva (1829-1877) – artistas que colaboraram directamente com o marquês de Sousa Holstein (1838-1878) na elaboração do projecto e na concepção do catálogo, publicado para a inauguração da pinacoteca. Cristino da Silva tratou ainda das molduras das obras em exposição e Miguel Lupi do arranjo expositivo. Para além destes, é ainda mencionada a colaboração de outros docentes, mais velhos, como Francisco Assis Rodrigues (1801-1877) e António Manuel da Fonseca (1796-1890)²⁰. Para a inauguração da Galeria Nacional de Pintura é editado o *Catálogo provisório da Galeria de Pintura existente na Academia Real de Bellas-Artes*

²⁰ Diogo de Macedo, “Informações e História”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LIII, n.º 234, Lisboa, Outubro 1957, pp. 170-173. Macedo segue de perto o texto do catálogo de 1868, assinado pelo marquês de Sousa Holstein.

de Lisboa²¹, reunindo a listagem das 367 obras expostas, dos artistas representados e o regulamento da pinacoteca, com as normas exigidas para a conservação das obras de arte, as regras de segurança e vigilância, o horário de funcionamento e as condições de visita (aos domingos, para o público em geral e nos restantes dias, para estudantes e visitantes autorizados)²². Nas salas da academia, então atribuídas a partir de 1868 à pinacoteca, organizavam-se também as exposições da Sociedade Promotora de Belas-Artes, com a primeira mostra realizada em 1862, e as do Grémio Artístico, criado em 1890 e com exposições anuais até ao ano de 1899²³.

A referida galeria de pintura funcionou em S. Francisco até ao ano de 1881, data do programa de reforma do ensino artístico no qual se legisla a separação entre a função essencialmente pedagógica da instituição, atribuída à Escola de Belas-Artes, e a sua missão eminentemente cultural, resguardada para a Academia com o dever de “promover o desenvolvimento das bellas artes e dos estudos archeologicos [...], promover exposições de bellas artes e artes industriais [...], contribuir para a formação de um museu de bellas artes [...] e inspecionar o mesmo museu, procurando por todos os meios ao seu alcance, enriquece-lo e desenvolve-lo”²⁴. Contudo, nesse mesmo ano inicia-se a transferência da colecção, até então reunida no exíguo espaço da Academia,

²¹ Obra com uma 1.ª edição de 1868 e uma 2.ª edição, datada de 1872.

²² Lendo-se também que se tinha assegurado “todas as possíveis cautelas com o que se pode chamar a *hygiene* dos quadros: assim, tratou de evitar-se o contacto immediato das paredes; por meio de um systema de ventilação apropriado buscou-se obstar às alterações rápidas da temperatura”, *Catálogo provisório da Galeria de Pintura, existente na Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa*, Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1872, p. 18.

²³ Ano da fusão do Grémio Artístico com a Sociedade Promotora de Belas-Artes da qual resultou, em 1901, a formação da Sociedade Nacional de Belas Artes.

²⁴ “Reforma das academias de bellas-artistas de Lisboa e Porto” (22 de Março de 1881), *Reformas do Ensino em Portugal. 1870-1889*, tomo I, vol. II, Ministério da Educação/Secretaria Geral, 1991, p. 79. cf. Maria Helena Lisboa, *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Lisboa: Edições Colibri, 2007. A reforma de 1881 surge na sequência do relatório elaborado em 1875 para a reorganização das academias de Lisboa e Porto, apresentado na obra de Joaquim de Vasconcellos, *A Reforma de Bellas Artes (Analyse do Relatório e Projectos da Comissão Official nomeada em 10 de Novembro de 1875)*, Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1877. No relatório de 1875, já são identificadas as precárias condições ambientais do edifício para o aprovisionamento da colecção de obras de pintura à guarda da academia de Lisboa, assim como a exiguidade do espaço destinado à sua actividade, propõe-se: “retirar da actual Academia as obras d’arte das suas collecções; o edificio actual (o antigo convento de S. Francisco, onde está também a *Bibliotheca Nacional*) não só não dá logar a que se exponham essas collecções, por falta de espaço, mas está até em péssimas condições hygienicas, principalmente para os quadros, que exigem um tratamento tão delicado, como o de qualquer organismo physico”, Joaquim de Vasconcellos, *op. cit.*, p. 5.

para o Palácio Alvor-Pombal²⁵, às Janelas Verdes, para que, em 11 de Maio de 1884, fosse inaugurado o Museu Nacional de Bellas-Artes e Arqueologia²⁶. Esta decisão efectivava uma das conclusões do relatório da reforma das academias de Lisboa e Porto, de 1881, que determinava que “os quadros, esculturas e mais objectos de arte, que actualmente existem na academia de bellas artes, formarão a base do museu que se crear para instrucção dos artistas e do público”²⁷. A alteração do local era a forma de ultrapassar as restrições funcionais do edifício, como a exiguidade de espaço, as limitações expositivas e os obstáculos à conservação das peças, identificadas na galeria da academia de Lisboa, e de responder à necessidade de ampliação da colecção. Com efeito, com a inauguração do novo museu, tutelado pela Academia Nacional de Belas-Artes, apresentava-se um acervo de significativa relevância artística e histórica, disposto segundo critério pedagogicamente historicista, condição, aliás, considerada como essencial para o melhoramento do ensino da arte em Portugal. Pela observação e estudo das obras, promovia-se a qualidade do ensino da escola, assim como a cultura artística dos jovens artistas. A direcção do novo museu era assegurada pelo então director da Academia de Belas-Artes de Lisboa, o arquitecto e pintor António Tomás da Fonseca (1822-1894).

Em decreto, datado de Dezembro de 1902, com a publicação do regulamento da academia²⁸, procedeu-se à reorganização da Academia, da Escola de Belas Artes e do Museu. De entre as normas vigentes no documento, destaca-se a decisão em dividir

²⁵ Palácio arrendado em Maio de 1879 pelo Inspector da Academia de Belas-Artes, Delfim Guedes (1842-1895) que já reunia, à data, outros núcleos de colecções do Estado. Aí se realizou a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, inaugurada em 1882, realizada dois anos antes da instalação do novo museu, em 1884.

²⁶ Acontecimento relatado, favoravelmente, na crónica de Ramalho Ortigão, com data de 1896 (cf. Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*, volume I, 2.ª edição, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943, p. 177) e inauguração noticiada no *Diário Illustrado*, 13.º anno, Lisboa, 12 Maio de 1884, [p. 2] como: “Pouco depois das duas horas da tarde, realisou-se hontem a inauguração do museu de Bellas Artes, no palácio às Janellas Verdes. (...) Os quadros estão bem-dispostos e acham-se ali alguns de grande valor. Também ainda encontrámos no palácio alguns objectos que estiveram na exposição de Arte Ornamental. [...] Foi pequeno o número de pessoas que visitou a exposição.”

²⁷ “Reforma das academias de bellas-artes de Lisboa e Porto. 22 Março 1881”, *Reformas do Ensino em Portugal. 1870-1889*, tomo I, vol. II, Ministério da Educação/Secretaria Geral, 1991, p. 83.

²⁸ “Decreto aprovando o regulamento da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa e do Museu Nacional de Lisboa. 18 Dezembro 1902”, *Reformas do Ensino em Portugal, 1900-1910*, tomo I, volume IV, 1ª parte, Ministério da Educação/Secretaria Geral, 1996. O horário do museu era alargado, passando a estar aberto ao público aos domingos e às quintas-feiras, das 11 às 16 horas, pagando-se bilhete de entrada. Nos restantes dias, a visita ao museu necessitava de autorização do director.

a colecção do museu em duas secções distintas – uma denominada de *belas-artes* e outra, de *artes decorativas* (ou *ornamentais*) – e em dois núcleos, um de *arte antiga* e um outro, de *arte moderna*. Regulamentava-se, ainda, que as propostas para aquisição de obras teriam de ser apresentadas pelos membros da Academia e sujeitas à aprovação em assembleia, e reforçava-se a necessidade de alargar o apoio à produção artística nacional. Nestas novas normas regimentais, é igualmente relevante para o processo de constituição do futuro MNAC, a decisão de agrupar numa sala, a *sala A*, os “pintores contemporâneos”, com a exposição das obras de José Malhoa (1855-1933), Ernesto Condeixa (1858-1933), Luciano Freire (1864-1935), Alfredo de Andrade (1839-1915), Columbano (1857-1929) e Veloso Salgado (1864-1945)²⁹. Em 1905, é nomeado como director do Museu Nacional de Bellas-Artes e Arqueologia o pintor Carlos Reis (1863-1940), não acumulando contudo, como até então tinha acontecido, a direcção da Escola de Belas-Artes de Lisboa³⁰. Sobre a sua acção no museu, período durante o qual manteve também a docência na Escola de Belas-Artes, Carlos Reis refere, em carta aberta ao *Diário de Notícias*, em 1909, que se tinha pautado pelo conhecimento do edifício, das colecções e dos arquivos, dispostos num espaço expositivo que necessitava de urgentes obras de requalificação, com salas com “o aspecto de uma carvoaria”³¹, para além de diminuto para o total de obras existentes no acervo e para

²⁹ cf. Gabriel Pereira, *Museu Nacional de Bellas Artes: aspecto geral*, Lisboa: Officina Typographica, 2.ª edição, 1904, pp. 9-18. A colecção do futuro MNAC está também representada, ainda que em menor número, na *sala B*, com obras dos pintores nascidos nos inícios do século XIX, como Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), Tomás da Anunciação (1821-1879) ou Ferreira Chaves (1838-1899) e na *sala P*, integrada num vasto conjunto de gravuras e desenhos. Esta nova disposição do acervo difere, na verdade, da anteriormente referida pelo conde de Almedina no catálogo *Museu Nacional de Bellas Artes. Catálogo Provisório. Secção de Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883, na qual a obra dos autores modernos pontua o percurso de visita, sem a identificação como núcleo expositivo.

³⁰ Decisão tomada após resultado das eleições para a direcção do Museu e da Escola de Belas-Artes, dirigidas pelo Presidente da Academia de Belas-Artes, Visconde de Atouguia e realizadas em Março de 1905. O escultor e professor José Simões de Almeida (1844-1926) foi o vencedor, com 11 votos, ficando em segundo lugar o pintor Carlos Reis, com apenas 2 votos. Na verdade, Simões de Almeida já assegurava, desde 9 de Março de 1905, data da morte do anterior director António José Nunes Júnior (1840-1905), o cargo de director interino da escola e do museu, função confirmada por despacho datado de 6 de Abril desse mesmo ano. Contudo, após promulgação do decreto de 5 de Julho de 1905, é deliberada a criação de dois cargos distintos de direcção, a da Escola de Belas-Artes e a do Museu de Belas-Artes, confiando-se o primeiro cargo ao escultor Simões de Almeida e o segundo, a Carlos Reis (1863-1940), ressarcindo-o, assim, da derrota nas eleições desse mesmo ano.

³¹ *Diário de Notícias*, ano 44º, Lisboa, 14 Junho 1909. Esta entrevista vem seguramente na sequência da publicação de uma carta-aberta do director do museu publicada no mesmo jornal, em 21 de Maio de 1909, justificando a proposta apresentada à Academia de se proceder a uma venda em hasta pública de alguns objectos da colecção, de menor valor artístico, para custear as necessárias obras no edifício.

divulgação das novas aquisições de trabalhos de artistas contemporâneos³². A sentida falta de espaço expositivo e funcional e as características intrínsecas de cada um dos núcleos representados no museu, o de arte contemporânea constituído por obras de pintura, escultura, gravura e desenho que destoava em dimensão e visibilidade com o de arte antiga que integrava uma vasta colecção de pintura e desenho, para além de uma importante secção de artes decorativas, indiciavam a posterior cisão institucional verificada em 1911, com a criação dos dois novos museus de arte, de âmbito nacional.

O referido estudo das colecções do museu realizado pelo pintor Carlos Reis, permitiu a publicação, em 1905, de um pequeno catálogo da colecção de desenhos³³ e a elaboração do estudo da secção de pintura do museu, datado de Outubro de 1910³⁴. Contudo, a actividade de Carlos Reis no museu ficou associada a alguns casos polémicos de desarticulação entre os seus desígnios para a instituição e os objectivos delineados pela direcção da Academia. Estas questões de conflitualidade com a tutela iam traçando o destino do director, que haveria de ser afastado do cargo no final desse ano de 1910, decisão igualmente acelerada com a mudança do regime político em Portugal, sendo ele um convicto monárquico.

No decurso das reestruturações políticas e governamentais resultantes da implantação da I República, a oitocentista Academia Real de Belas Artes é extinta e substituída, em 29 de Maio de 1911, pelo Conselho de Arte e Arqueologia (1ª Circunscrição), organismo com idênticos objectivos culturais, entre os quais se evidenciam os da conservação, administração e valorização dos monumentos e museus nacionais. O percurso institucional deste organismo sofre, contudo, nova reestruturação em 1932 com o decreto n.º 20.977, de 5 de Março de 1932, com a criação da Academia Nacional de Belas-Artes e a extinção, em 7 de Março de 1932 (decreto n.º 20.985), dos anteriores Conselhos de Arte e Arqueologia, nas três

³² Opinião em consonância com a deliberação da sessão plenária da Academia Nacional de Belas-Artes, de 1 de Abril de 1909, em que se vota favoravelmente a constituição de uma comissão para apresentação ao Ministério do Reino e das Obras Públicas do projecto de ampliação das instalações do museu, no Palácio Alvor-Pombal.

³³ *Museu Nacional de Bellas Artes de Lisboa. Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1905.

³⁴ Existe referência de que este estudo, não publicado, foi apresentado ao Presidente da Academia de Belas-Artes de Lisboa. cf. António Manuel Gonçalves, *Carlos Reis, director dos Museus Nacionais*, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1963.

circunscrições. Neste processo de dissolução cria-se, para além da Academia Nacional de Belas-Artes, destinada à elaboração de estudos “especulativos, puramente académicos”, o Conselho Superior de Belas-Artes, com “funções técnicas e administrativas”³⁵

Para a história do Museu Nacional de Arte Contemporânea é ainda igualmente de particular relevância a opinião do marquês de Sousa Holstein, datada de 1875, sobre a fraca representatividade de artistas contemporâneos na colecção apresentada na galeria de pintura da Academia de Lisboa: “É preciso pois, em primeiro lugar, que o Estado consagre uma verba, ainda que seja modesta, para a aquisição anual de obras de arte: enriquecem-se assim os museus e auxiliam-se os artistas. [...] é triste dizer-se que não há na galeria de pintura quadros alguns dos nossos artistas contemporâneos, a não ser os que eles fizeram para os concursos de pensões ou dos lugares do professorado.”³⁶ Esta característica, directamente relacionada com o processo de formação desta colecção de arte, exigia, de facto, um contínuo esforço financeiro da tutela com vista à incorporação de obras de períodos mais recentes, provenientes do findo século XIX. Neste processo, foram as obras contemporâneas as que menos atenção receberam por parte dos decisores institucionais, centrados na incorporação de obras referenciais da arte portuguesa e internacional, oriundas, maioritariamente, de séculos anteriores, para integração no núcleo de *arte antiga*.

De facto, a exiguidade do espaço expositivo para apresentação de todas as obras representativas das colecções reunidas no museu, facto denunciado por uns e outros, anunciava a decisão de um novo destino para as obras de arte de datação mais recente, o regresso ao anterior edifício do Convento de S. Francisco da Cidade, paredes-meias com a Academia e com a Escola de Belas-Artes de Lisboa. Acerca desta decisão governamental, Diogo de Macedo menciona que “a separação das obras modernas das antigas deu motivo à fundação do Museu de Arte Contemporânea, voltando os quadros modernos à instalação do convento de S. Francisco donde tinham

³⁵ cf. Decreto n.º 20.985. Diário do Governo, I série, n.º 56, 7 Março 1932, pp.431-436. O Conselho Superior de Belas-Artes era constituído por treze membros com direito de voto. Diogo de Macedo, em 1938, é nomeado vogal (efectivo) da Academia Nacional de Belas-Artes e do Conselho Superior de Belas-Artes.

³⁶ Holstein, *Observações sobre o actual estado do ensino das Artes em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 26.

partido anteriormente por condenação do lugar, embora a título precário, enquanto não se adquiria palácio semelhante ao das Janelas Verdes.”³⁷

Ainda que com carácter intencionalmente provisório, como reforça Macedo, a colecção moderna regressava, deste modo, ao edifício, no Chiado, alvo de permanentes obras de remodelação e de adaptação do espaço interior às diversas ocupações que aí iam sendo constituídas, entre instituições públicas e associações privadas de interesse público. De facto, na última década de Oitocentos, encontravam-se sediados no Convento de S. Francisco, a Escola de Belas-Artes, a, então ainda denominada, Academia Real de Belas-Artes, a Biblioteca Nacional³⁸, o Governo Civil de Lisboa³⁹, a Polícia Civil de Lisboa⁴⁰, o Gymnásio Club⁴¹ e a Sociedade de Geografia⁴² (com o respectivo museu), para além de uma oficina de ferrador, uma marcenaria, uma loja de papel e diversas cocheiras particulares⁴³.

³⁷ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XXXIV, n.º 122, Lisboa, Junho 1948, p. 298.

³⁸ A Biblioteca Nacional, instalada no convento de S Francisco em 1837 aí permaneceu até 1969, data da sua transferência para o edifício no Campo Grande, cuja construção se iniciara em 1952, num projecto de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957). As salas deixadas vagas em S. Francisco são cedidas na sua totalidade à Escola de Belas-Artes de Lisboa, não tendo a área ocupada pelo MNAC sofrido, nessa altura, qualquer alteração.

³⁹ Em decreto-lei n.º 114/2011, de 30 de Novembro de 2011 (publicado em *Diário da República*, 1ª série, n.º 230, 30 de Novembro de 2011), são extintos os Governos Cívicos. As instalações do Governo Civil de Lisboa no convento de S Francisco foram encerradas nesse mesmo ano. Esta área foi confiada, em 2014, ao actual Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado.

⁴⁰ Designada, posteriormente, como Polícia Cívica entre 1910 e 1935, data da sua extinção por decreto-lei n.º 25.338, de 16 de Maio, e da criação do Comando-Geral da Polícia de Segurança Pública que permaneceu no convento de S. Francisco até 2013. Esta área foi confiada, em 2014, ao actual Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado.

⁴¹ O Gymnásio Club foi fundado em 1875, com sede na então denominada Carreirinha do Socorro (rua Fernandes da Fonseca - freguesia de Santa Maria Maior). Em 1884, como Real Gymnásio Clube, transfere a sua sede para o Convento de S. Francisco, na rua 16 de Outubro (rua Serpa Pinto), onde permanece até à data da inauguração da sua sede, em 1973, na praça das Águas Livres, actual praça Ginásio Clube Português.

⁴² Fundada em 1875, a Sociedade de Geografia de Lisboa funcionou na rua do Alecrim (n.º 80-2º), na rua Capelo [travessa da Parreirinha] (n.º 51-1º - Convento de S. Francisco) e na rua das Chagas (n.º 5). Em 1897, é transferida para o seu actual edifício-sede, no edifício do Coliseu dos Recreios, na rua das Portas de Santo Antão – com projecto de adaptação do espaço interior assinado pelo arquitecto José Luís Monteiro (1848-1942) -, com inauguração a 8 de Julho desse mesmo ano. Sobre este tema ver Manuel Villaverde Cabral, “Rua das Portas de Santo Antão e a singular modernidade lisboeta (1890-1925): arquitectura e práticas urbanas” *Revista de História da Arte*, n.º 2 - “Lisboa, Espaço e Memória”, Lisboa: Edições Colibri/Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (IHA/UNL), 2005, pp. 142-177.

⁴³ cf. Margarida Calado, *O Convento de S. Francisco da Cidade*, “Biblioteca d’Artes, n.º 1”, Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2000.

1.2. O MNAC, percurso institucional: dos anos da fundação à direcção de Diogo de Macedo

Ao reproduzirmos hoje um quadro de Sousa Lopes [...] e porque este ilustre artista é o director do Museu de Arte Contemporânea, lembramo-nos de mais uma vez lançar um apelo a quem nos governa para que se salvem as obras de arte arquivadas naquelas más salas [...] rendendo assim um preito duplo aos dois últimos directores daquele tão precioso quão infortunado museu

Diogo de Macedo (1941)

O decreto de 26 de Maio de 1911 ao promulgar a extinção do Museu Nacional de Bellas Artes e Arqueologia e a criação dos dois novos museus - o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) - reestrutura o mapeamento dos museus em Portugal. O Museu Nacional de Arte Contemporânea, criado em 19 de Julho de 1911 é somente regulamentado pelo Decreto n.º 3026, datado de 14 de Março de 1917. A criação do novo museu, dedicado à arte contemporânea, segue a tendência verificada em outros países europeus, iniciada na última década de Oitocentos⁴⁴, como o madrileno Museo de Arte Contemporáneo (criado em 1894)⁴⁵, o Stedelijk Museum (inaugurado em edifício próprio em 1895, mas com colecção iniciada em 1874, instalada, inicialmente, no Rijksmuseum)⁴⁶ e o Musée du Luxembourg (inaugurado em 1750 e reaberto ao público, em novo edifício, no ano de 1886).

Em Portugal, a solução encontrada resolvia uma necessidade, a de ultrapassar a exiguidade do espaço disponível no edifício das Janelas Verdes para expor uma colecção tão abrangente como a reunida no Museu Nacional de Bellas Artes e Arqueologia. Por outro lado, concretizava-se a criação de um museu nacional, o MNAA, com uma colecção de representatividade internacional, para “representar a Pátria através da pintura, exaltando a importância da produção portuguesa, sem

⁴⁴ cf. Helena Barranha, “Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea”, *Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960)*, Lisboa: Leya, 2011, pp. XV-XXV e Felisa Perez, *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*, dissertação de mestrado em museologia, Lisboa: FCSH-UNL, 2012.

⁴⁵ O museu altera a sua denominação em 1898, ainda antes da abertura pública, para Museo de Arte Moderno. O critério de selecção de obras era o de incorporação dos trabalhos de pintores e escultores, essencialmente de origem espanhola, em actividade a partir das primeiras décadas de Oitocentos. O núcleo de obras do século XIX integrará, em 1971, as colecções do Museo del Pardo.

⁴⁶ A colecção iniciou-se com obras contemporâneas, datadas das últimas décadas do século XIX.

descurar a valorização de obras internacionais”⁴⁷, expondo num outro espaço a arte contemporânea, de “fraca dimensão aurática”⁴⁸ e menor relevância histórica. O núcleo de arte antiga permaneceu no palácio Alvor-Pombal, o de arte contemporânea regressou ao antigo convento de S. Francisco onde tinha permanecido arrecadada parte desta colecção, durante o período de funcionamento do anterior museu. Se o primeiro edifício exigia obras de requalificação dos espaços interiores para dignificação dos propósitos do novo programa governamental, o convento de S. Francisco reclamava uma urgente intervenção arquitectónica para assegurar as necessárias condições de preservação e exposição das obras dos artistas contemporâneos. As direcções dos dois novos museus, situados na mesma cidade e mantendo uma relação de complementaridade, não fazendo esquecer a origem das suas colecções, responsabilizavam-se pela exposição pública das peças dos seus acervos, planificada segundo um discurso eminentemente historicista em que cada obra de arte era apresentada em contexto artístico. A inicial estrutura organizacional do MNAA contrastava com a do MNAC, por se apresentar como muito mais complexa. Compunha-se de um director⁴⁹, três conservadores, um secretário, um chefe de pessoal menor, um porteiro, catorze guardas (entre principais e auxiliares) e um jardineiro. Ao invés, a do MNAC era formada por um director, que desempenhava também funções de conservador, quatro guardas, sendo as funções de secretário asseguradas pelo escriturário do, então, Conselho de Arte e Arqueologia. Note-se que o MNAC só integrou, no seu quadro de pessoal, a função de conservador em 22 de Julho de 1919⁵⁰, com a nomeação do pintor Francisco Romano Esteves (1882-1960), discípulo do então director Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929).

O acervo do Museu de Bellas Artes e Arqueologia repartia-se, assim, pelas duas novas instituições, quedando no MNAA as obras até 1850 e integradas no MNAC o núcleo de datação posterior. Nesta última instituição, as obras de meados de

⁴⁷ Raquel Henriques da Silva, “Museu nacional de arte contemporânea / museu do chiado – da fundação aos anos de 1960”, *SIAM. Series de Investigación Iberoamericana en Museología*, Asensio; Lira; Asenjo; Castro (eds), ano 3, vol. 6, “Historia de las Colecciones e Historia de los Museos”, Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 2012, p. 80.

⁴⁸ *ibidem*.

⁴⁹ Em ambos os museus, o lugar de direcção era nomeado pelo governo, segundo proposta do Conselho de Arte e Arqueologia.

⁵⁰ cf. *Diário de Governo*, II série, n.º 168, Lisboa, 17 Maio 1919.

Oitocentos deveriam ser, de acordo com a proposta inicial da formação dos museus, transferidas para o MNAA quando completassem o século de existência⁵¹. Em 1935, no estudo designado por *Museu de Arte Contemporânea. Programa para a execução de um ante-projecto* é novamente referida esta ideia inicial, a da transferência para o Museu Nacional de Arte Antiga das obras dos artistas falecidos, considerando-se, contudo, que ainda não estavam determinadas as condições para a sua concretização apesar de se considerar necessária a execução desta intenção para a libertação de espaço de exposição para as obras mais representativas da colecção de arte do MNAC⁵². Esta medida nunca chegou a ser cumprida, apesar de Diogo de Macedo retomar a ideia, nos últimos anos da sua direcção, defendendo como incoerente para um museu de arte contemporânea manter a presença do núcleo de “académicos ou românticos” no seu acervo, sugerindo a sua transferência para, possivelmente, o MNAA, do conjunto de artistas que completavam o centenário do seu nascimento⁵³.

Após 1911, a história da instalação do acervo do MNAC no convento de S. Francisco faz-se, concisamente, através da identificação das soluções delineadas pelos seus sucessivos directores com vista a ultrapassar as limitações arquitectónicas do edifício, na área restrita destinada ao museu, no cumprimento dos parâmetros de preservação e exposição das obras à sua guarda e, ainda, da compreensão como cada direcção conduziu a representatividade histórica das obras contemporâneas que integravam o acervo em causa. Deste modo, quando em 17 de Junho de 1911, o pintor Carlos Reis é nomeado director do MNAC, a direcção do MNAA é entregue ao historiador, crítico de arte e conceituado *connoisseur* de arte antiga, José de Figueiredo (1871-1937). O núcleo de arte contemporânea ficava, assim, confiada a um pintor, ainda em atividade e professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa, a arte antiga, a um teórico, e estudioso, com reconhecido percurso internacional. A arte

⁵¹ A este propósito, consultar *Minuta. Museu de Arte Contemporânea* [Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Estado da Cultura, *Minuta. Museu de Arte Contemporânea* s/d].

⁵² cf. *Museu de Arte Contemporânea. Programa para a execução de um ante-projecto*, 1935. Arquivo Histórico do Ministério da Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

⁵³ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LIV, n.º 242, Junho 1958, p. 304. Macedo defende para o MNAC, um programa semelhante ao acordado para o Musée du Luxembourg em 1818, como *musée des artistes vivants*.

contemporânea entendida como *estética do fazer*, a antiga como campo de erudição e *tesouro nacional*.

O espaço necessitava de obras, identificadas por Carlos Reis como indispensáveis para o processo de instalação do museu, pois “fazendo a visita a essas salas, não as encontrei com a segurança precisa, para que eu possa tomar a responsabilidade do que ali se deposita sob os meus cuidados”⁵⁴. A decisão da sua reorganização no espaço do Convento de S. Francisco é confirmada pela notícia do *Diário de Notícias*, do mês de Novembro desse mesmo ano, como “o novo Museu de Arte Contemporânea vai ser provisoriamente instalado no edifício da Academia de Belas-Artes, até que se escolha local para definitivamente ser montado em boas condições”⁵⁵. Ambos os depoimentos reforçam o carácter provisório da solução adoptada em 1911, situação que nunca foi, contudo, ultrapassada e que se manteve como uma aspiração recorrente durante os anos de gestão dos três directores que antecederam a nomeação de Diogo de Macedo, em 1944⁵⁶.

O MNAC ficou instalado, numa solução apontada como provisória, nas quatro salas pertencentes ao Conselho de Arte e Arqueologia, em zona contígua à área ocupada pela Escola de Belas-Artes, de acordo com sugestão do próprio pintor Carlos Reis no primeiro ofício expedido à tutela, datado de 23 de Junho de 1911. Note-se que é nesse mesmo documento que o director informa que se encontravam arrecadadas nessas salas, um grupo de obras de artistas contemporâneos, adquiridas com verbas do Legado Valmor, que nunca tinham sido transportadas para o Museu das Janelas Verdes por manifesta falta de espaço expositivo no edifício e pela primazia então atribuída ao núcleo de *arte antiga*⁵⁷. Pela sua localização no edifício, o MNAC cumpria igualmente a função pedagógica de promoção da arte contemporânea junto dos alunos de belas-artes, ao permitir a facilidade do acesso destes à exposição.

⁵⁴ Ofício (cópia) [n.º 2] enviado pelo director do MNAC, Carlos Reis, ao Conselho de Arte e Arqueologia, 30 Junho 1911/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁵ *Diário de Notícias*, ano 46º, 23 Novembro 1911, p. 1.

⁵⁶ De entre estes, Columbano foi aquele que menos reclamou a urgência da transferência do MNAC para um outro edifício, desenvolvendo aí as obras arquitectónicas reconhecidas como necessárias. Situação provavelmente relacionada com a docência na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

⁵⁷ Ofício (cópia) [n.º1] enviado pelo director do MNAC, Carlos Reis, ao Conselho de Arte e Arqueologia, 23 Junho 1911/MNAC. Correspondência Expedida.

Durante o período de instalação do museu, em S. Francisco, executaram-se trabalhos de tratamento e limpeza das obras da colecção, organização do inventário e elaboração do primeiro catálogo. Neste pequeno catálogo - fascículo de quatro páginas, sem imagens, publicado em 1913 – a colecção reunia 142 peças, dispostas em 4 salas: a *sala A* (com o maior número de obras expostas) com óleo, aguarela, desenho e escultura; a *sala B*, com obras de artistas estrangeiros e as *salas C e D*, com mais outras obras de pintores portugueses. De acordo com informação de Diogo de Macedo, no final de 1914, o MNAC contava no seu acervo com um total de 185 obras⁵⁸. O processo de transferência das obras do Museu Nacional de Arte Antiga para o Museu Nacional de Arte Contemporânea foi moroso, decorrendo durante os anos em que este esteve encerrado ao público para a execução das obras de requalificação dos seus espaços interiores, entre os anos de Julho de 1911 a Junho de 1914. E, de entre todos os núcleos transferidos, o de escultura foi aquele que mais tempo demorou a ser concluído. Carlos Reis, por diversas vezes, revelou nos ofícios enviados ao Conselho de Arte e Arqueologia que a sala destinada à exposição da escultura não apresentava condições de segurança para o efeito, considerando imprudente integrar o acervo de escultura no circuito expositivo do MNAC enquanto esse problema não fosse ultrapassado. Note-se que *A Viúva* (inv. 212), de Teixeira Lopes (1866-1942), só foi inventariada como obra da colecção do MNAC, em 1914.

Por fim, o museu inaugurou, oficialmente, em 28 de Junho de 1914 - com entrada gratuita e o horário de visita às quintas-feiras e domingos, entre as 11 e as 16 horas - sem que o director tenha dado por concluídas, de modo satisfatório, todas as remodelações arquitectónicas solicitadas. O novo museu expunha a colecção reajustada ao espaço disponível, valorizando-se museograficamente as obras de matriz Oitocentista. Contudo, a abertura assinala igualmente o momento de afastamento de Carlos Reis da direcção do museu e, meses mais tarde, em 14 de Agosto de 1914, a eleição, para o cargo, do pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)⁵⁹. O novo

⁵⁸ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. L, n.º 215, Março 1956, p. 92.

⁵⁹ No dia da inauguração do MNAC, o Ministro das Finanças, António dos Santos Lucas (1866-1939) em sessão da Câmara dos Deputados e na apresentação do Orçamento de Estado, propõe diversas medidas para diminuição de encargos públicos entre as quais refere a da extinção do cargo de director do MNAC. A medida foi rejeitada pelo Senado mas a deliberação manteve-se e Carlos Reis foi destituído do cargo.

director solicitou sem a mínima demora a realização de uma nova campanha de obras, com projecto do arquitecto José Luís Monteiro (1849-1942)⁶⁰, procurando o melhoramento e ampliação do espaço interior do MNAC, com diferentes soluções de organização do espaço expositivo, como abrindo pequenas salas para expor desenho, aguarela e gravura, remodelando exíguos espaços de antigas arrecadações e integrando-os no circuito de visita, e desenhando plintos, bancos, portais e lambris para as diversas salas do museu.

Após esta segunda campanha de obras, o MNAC reabriu em 4 de Abril de 1916 e a nova apresentação das obras e as soluções criadas na distribuição da luminosidade das salas desencadeou um movimento de agrado geral da imprensa, considerando-se que estas transformações permitiam, segundo testemunhos da época, uma melhor contemplação das obras em exposição e uma valorização do percurso de visita⁶¹. José de Figueiredo, director do MNAA, publica um ensaio elogioso sobre o plano de reabertura do MNAC, considerando o projecto museográfico “como devia ser, uno e harmonioso” e aprovando a criação da nova sala de escultura⁶².

Procedeu-se, ainda, à continuidade do processo de inventariação das colecções e executou-se um programa de reprodução fotográfica das obras mais significativas do acervo⁶³. Foi igualmente nestes primeiros anos de direcção que Columbano redigiu o primeiro *Regulamento do Museu*, com a determinação das funções do director e do restante pessoal, e as normas para a organização e funcionamento da instituição. De

A este propósito ver Raquel Henriques da Silva, “Arte Contemporânea: reinventar um museu”, *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5 Dezembro 1989; 12 Dezembro 1989. A importância das convicções políticas do pintor Carlos Reis, monárquico e amigo do rei D. Carlos I, e as dificuldades com José de Figueiredo no processo de transferência das obras do MNAA para o MNAC, são apontadas como causas que justificam o desfecho da direcção de Carlos Reis no MNAC e a nomeação de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), republicano, no dia 19 de Dezembro desse mesmo ano.

⁶⁰ Estudou na Academia de Belas-Artes, em Lisboa, e foi como pensionista de arquitectura para Paris em 1873. Ainda em Paris, participa, em 1878, no Pavilhão Português na Exposição Universal no *Champ de Mars*. Ingressou na Câmara Municipal de Lisboa em 1909, tendo sido Professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa entre 1881 e 1929. Em 1912, assume a função de director da escola, sendo durante este período que dirige a campanha de obras de requalificação do MNAC.

⁶¹ Columbano recebeu “importantes louvores, por ter organizado com superior critério e notável competência o Museu Nacional de Arte Contemporânea”, Helena Barranha, “O pintor no seu reduto”, *Columbano*, Lisboa: MNAC/Leya, 2010, p. 126.

⁶² José de Figueiredo, “O Museu Nacional de Arte Contemporânea”, *Atlântida*, n.º 7, Lisboa, Maio 1916, pp. 658-660.

⁶³ cf. Margarida Elias, *A recepção crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1987)*, Lisboa: FCSH-UNL, 2002, p. 252 (dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea dos séculos XVIII-XX).

entre as funções atribuídas à direcção, citam-se aquelas directamente relacionadas com a gestão e preservação da colecção e com a conservação do edifício, não havendo referência a qualquer política de incorporação de novas obras, o que se torna difícil de compreender num museu de arte contemporânea⁶⁴. A reorganização das colecções foi acompanhada por um novo projecto de remodelação do espaço interior do museu, executado entre 1920 e 1923 e novamente dirigido pelo arquitecto José Luís Monteiro⁶⁵, com a requalificação das salas em cujo percurso se integrou uma nova galeria de escultura, situada numa sala de um dos pátios conventuais do edifício. Foi igualmente nesta data que se realizou o revestimento da porta de acesso ao MNAC, “uma porta em estilo greco-romano puro”⁶⁶, que demarcava a entrada do museu por entre as inúmeras portas do corredor do edifício da Escola de Belas-Artes, enobrecendo, desta forma, o acesso do visitante à instituição.

Ainda durante este processo de obra, pouco tempo antes da apresentação pública das novas alterações museográficas, a *Alma Nova*⁶⁷ publica o relato duma visita realizada ao MNAC pelo director da revista, na qual Martins Moreno referencia os melhoramentos promovidos e informa, citando Columbano, que o governo republicano vinha demonstrando um visível interesse pela valorização do museu e incremento da sua colecção. Columbano fundamenta esta afirmação explicando que quando, em 1914, assumiu a direcção do MNAC, o museu dispunha de uma dotação orçamental de 500 escudos anuais, uma situação que tornava impossível a manutenção do seu funcionamento e que ainda nesse mesmo ano, o Dr. João de

⁶⁴ cf. “Regulamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Decreto n.º 3:026. Capítulo III, artigo 6 - 8º e 9º”, *Diário do Governo*, I.º série, n.º 51, Lisboa, 14 Março 1917, p. 159. Ainda no mesmo regulamento, capítulo V, a propósito das funções do restante pessoal do MNAC lê-se: “Os guardas, durante as horas em que o Museu estiver patente ao público, não poderão afastar-se das zonas de vigilância que lhes tiverem sido distribuídas, devendo ter o máximo cuidado em manter a ordem, evitar que se toque nos objectos expostos e dispensar-se de elucidar os visitantes acerca dos mesmos objectos, limitando-se, quando interrogados, a indicar-lhes o lugar em que se encontram os objectos solicitados e os respectivos letreiros.” *ibidem*, p. 160.

⁶⁵ Note-se que Columbano Bordalo Pinheiro refere em entrevista concedida à *Alma Nova. Revista Ilustrada*, III série, n.º 1, Lisboa, Abril 1922, p. 3, que o arquitecto José Luís Monteiro dirigiu as obras no MNAC sempre graciosamente.

⁶⁶ Norberto de Araújo; Martins Barata, *Peregrinações em Lisboa*, livro XIII, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1938-1939, p. 26, a actual porta da Academia Nacional de Belas-Artes, instalada na sua actual localização em meados da década de 1970.

⁶⁷ cf. Martins Moreno, “Romagens d’Arte. No Museu d’Arte Contemporânea e no “atelier” de Columbano”, *Alma Nova*, III série, n.º 1, Abril 1922, s.p.

Barros, secretário-geral do Ministério da Instrução, aprovou a duplicação do valor do orçamento anual. Em 1919, sendo Ministro da Instrução Domingos Leite Pereira (1882-1956), o MNAC recebeu novo reforço de verba, num total de 8.500 escudos, para a conclusão da obra na galeria de escultura (projecto contudo, não realizado pelo facto de, nas palavras de Columbano, o preço da mão-de-obra e dos materiais ter aumentado “vertiginosamente”). Em 1921, sendo Ministro da Instrução Pública António Ginestal Machado (1874-1940), o MNAC recebeu novo reforço de verba, passando a 8.000 escudos a sua dotação orçamental, disponibilizando-se ainda um novo reforço de 20.000 escudos para aquisição de obras de artistas nacionais e uma verba especial, colocada à disposição dos directores dos museus nacionais, para participação no Leilão Ameal, realizado em Coimbra, em Julho de 1921. Identifica-se um nítido reforço para a integração de novas obras na colecção do MNAC, tanto pela disponibilização de verbas estatais para o efeito como pelo reconhecimento da importância do papel do director como mediador junto dos colecionadores particulares no processo de incorporação de novas obras no acervo do museu, aspecto evidenciado por Columbano na entrevista à *Alma Nova* e comprovado pelos processos ocorridos durante a sua direcção tais como os legados de Sousa Martins, Ventura Terra e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro e as ofertas de José Relvas, Elisa de Miranda Pereira de Menezes (filha do pintor Visconde de Menezes), Cruz Magalhães, Pedro Bordalo Pinheiro, Helena Dulac Pinto de Miranda e Leonor Castro Guedes Rosa (viúva do actor Augusto Rosa). Refira-se, ainda, que a doação do quadro da autoria do Visconde de Meneses, *Retrato da Viscondessa de Meneses* (1862), oferecido ao MNAC em 1919, é noticiado com destaque, na revista *Atlântida* a propósito da exposição da obra do pintor realizada na galeria Bobone, em Lisboa, evidenciando-se o importante papel de Columbano no processo de incorporação da obra no acervo do MNAC e na valorização artística daquele pintor⁶⁸. Columbano apostava na integração de um conjunto de obras Oitocentistas que, na verdade, preenchiam lacunas existentes nesta, ainda que desajustada, colecção de arte contemporânea. Por outro lado, esta sua postura adequava-se certamente com o gosto e com a forma como Columbano

⁶⁸ cf. Manuel de Sousa Pinto, “Crónica da Arte”, *Atlântida*, Ano IV, n.º 40, Lisboa, Julho 1919 pp. 510-511.

interpretava a função do MNAC no ciclo da história da arte portuguesa - uma instituição de consagração da arte do século XIX, podendo integrar obras Novecentistas detentoras de alguma ousadia formal, mas com a necessária validação estética da normatividade da academia.

Na verdade, o MNAC ainda que criado como instituição juridicamente autónoma não se libertava, em termos identitários, das características funcionais da inicial galeria de arte, associada à oitocentista Academia Nacional de Belas-Artes. Mantinha-se como uma pinacoteca criada para dignificar a arte contemporânea nacional, aquela que reunia, num exíguo espaço, tanto obras de artistas vivos (e como tal, sem a notoriedade da *arte antiga*) como as de outros artistas nascidos nos inícios do século XIX, tendo sempre presente um confronto histórico estabelecido com as consideradas obras de referência nacional, reunidas no MNAA.

Registe-se ainda, que apesar de todos os benefícios arquitectónicos realizados durante a direcção de Columbano, o edifício do Convento de S. Francisco continuava a evidenciar problemas estruturais que dificultavam o cumprimento das normas de conservação das obras expostas, a criação de um acessível circuito de visita e assegurar a dignidade institucional exigida pelos seus propósitos iniciais e pelas características da colecção de arte contemporânea que albergava. Nas poderosas palavras do poeta e coleccionador Cruz Magalhães (1864-1928), a visita ao MNAC continuava a ser uma experiência fracassada causada pelas limitações estruturais do espaço de exposição:

“O edifício que actualmente aloja o ‘Museu de Arte Contemporânea’, ignorado, escondido, foi convento. Tem um aspecto pífio, reles, absolutamente deplorável, totalmente inestético. A entrada, cumulativa para todos os estabelecimentos nele albergados é também inestética, desoladora. Após o átrio pobríssimo atravessa-se um corredor lobrego, e tecto baixo, como se desse entrada a uma prisão medieva, volta-se à direita e tem de percorrer-se outro corredor miserando, muito mais estreito do que o primeiro, nada recomendável. Subiu-se à entrada e desce-se para penetrar no museu. No mesmo nível há quatro salas. Para se visitar a de escultura, que é encantadora, descem-se poucos degraus ainda; para se verem as restantes salas mais

degrauzinhos. É quase um museu subterrâneo, como alguém de alta cotação afirmou. Por mais maravilhosas que as telas, esculturas, aguarelas e desenhos sejam, não há dúvida de que a má impressão da entrada, e mesmo alguns cacifos, recentemente aproveitados, perdura arreliante. As salinhas das aguarelas e desenhos não dispõem de luz superior e a lateral é exígua. Até os corredores escuros servem para exposição de algumas magníficas provas de Arte.”⁶⁹

Contudo, a intenção de melhorar o espaço e estruturar os núcleos da colecção foi, como já referido, um objectivo de Columbano e o acervo do MNAC aumentou, efectivamente, durante os anos da sua direcção sendo que o número de peças inventariadas à data da sua resignação, em 1927, era de cerca de 375 obras, na sua maioria, representativas dos períodos romântico e naturalista, com poucos exemplares dos artistas modernos do início de Novecentos⁷⁰. Este museu permanecia, desta forma, à margem do bulício criativo e artístico vivido nos cafés, clubes e associações culturais do Chiado lisboeta, um pouco à imagem do seu director, deixando para os artistas que frequentavam o café *A Brasileira* a divulgação dos impulsos criativos da modernidade. Reforça-se esta ideia com um excerto da entrevista de Columbano concedida à *Ilustração*, publicada em 16 de Novembro de 1929, dez dias após a data da sua morte, na qual o pintor durante uma visita às salas do MNAC e parando junto a uma tela de Eduardo Viana (1881-1967), não se especificando qual, afirma: “Quem nos dera ... que Viana ainda pintasse assim e não enveredasse por modernismos absurdos.”⁷¹ A tela referida neste artigo deverá ser *Interior* (1914, inv. 184), obra adquirida pelo Estado na *11ª Exposição Anual* da Sociedade Nacional de Belas Artes, de 1914, obra equilibradamente figurativa, desenvolvendo, ainda que timidamente, uma apetência visível para a nova linguagem modernista, sem demonstrar ruptura com a tradição naturalista da pintura portuguesa. Note-se que as restantes obras de

⁶⁹ Cruz Magalhães, “Estética de Lisboa. Um Museu de Arte deve provocar a atenção geral”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 4º ano, n.º 1187, Lisboa, 19 Fevereiro 1925, p. 2.

⁷⁰ cf. Raquel Henriques da Silva, “Museu nacional de arte contemporânea / museu do chiado – da fundação aos anos de 1960”, *SIAM. Series de Investigación Iberoamericana en Museología*, Asensio; Lira; Asensio; Castro (Eds), ano 3, vol. 6, “Historia de las Colecciones e Historia de los Museos”, Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 2012, p. 85: “O MNAC era já então um lugar de resistência da arte naturalista que continuava a dominar o ensino, o mercado, o colecionismo e o gosto”.

⁷¹ Mário Domingues, “Um grande pintor que desaparece. Mestre Columbano”, *Ilustração*, 4º ano, n.º 94, Lisboa, 16 Novembro 1929, pp. 21-24.

Viana, datadas dos anos de 1920/30, só serão incorporadas no MNAC durante as direcções de Sousa Lopes e de Diogo de Macedo⁷².

Ainda a propósito das suas convicções teórico-estéticas, Columbano aborda, nessa mesma entrevista, as opções tomadas para a colecção do MNAC: “Para se ser revolucionário em Arte urge, primeiro, dar provas cabais de conhecimento profundo do *métier*, depois renovar ideias, ensaiar novos processos, por mais estranhos e originais, mas que através dessas atitudes se veja sempre, com clareza, que se sabe alguma coisa. Há, porém, artistas que executam trabalhos esquisitos, ininteligíveis, visando apenas ocultar espectacularmente a sua absoluta ignorância”⁷³. As palavras de Columbano contrastam efectivamente com as experiências dos jovens pintores que reunidos n’A *Brazileira*, do Chiado, que em 1922-23 tinha sofrido obras de renovação na fachada e no interior, num projecto do arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962), e que em 1925, expunha onze telas de artistas modernos, críticos do percurso delineado para o MNAC e membros da criativa geração de 1920. Fala-se de Eduardo Viana (1881-1967), José Pacheco (1885-1934), Stuart de Carvalhais (1887-1961), Almada Negreiros (1893-1970), Jorge Barradas (1894-1971), António Soares (1894-1978), Bernardo Marques (1898-1962), telas expostas no *I Salão de Outono*, exposição organizada por Eduardo Viana na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Janeiro de 1925.

Sobre estes anos de gestão do MNAC, referência, ainda, ao artigo assinado por Reynaldo dos Santos (1880-1970) publicado na *Lusitânia*, onde, referindo-se ao programa desenvolvido no museu, caracteriza Columbano como um “milagre” pela forma como administrando uma reduzida dotação orçamental consegue valorizar as obras referenciais da colecção colocando-as em evidência na “clara iluminação das galerias” ou enquadrando as de menor expressividade no “recolhimento de velhas dependências conventuais”, conseguindo, desta forma, contornar também as

⁷² Durante a direcção de Adriano Sousa Lopes, o MNAC incorpora *Pousada de Ciganos* (1923, inv. 851) e *Nu* (1936, inv. 885) e na de Diogo de Macedo, *A Revolta das Bonecas* (1916, inv. 1719), *A ponte de D. Maria* (1925, inv. 1490), *Retrato de Waldemar Costa* (1930-31, inv. 1716), *Impressão de praia* (s/data, inv. 1678) e *Barcos no Douro* (s/data, inv. 1577).

⁷³ Mário Domingues, *op. cit.*, p. 24.

limitações arquitectónicas do edifício “dentro da exiguidade de espaço”⁷⁴. Não esquece, também, a disposição da sala de escultura onde Columbano resolve a dificuldade de numa sala única reunir não só a “obra, naturalmente pouco homogénea, de três gerações, mas de harmonizar matérias diversas como o gesso, o mármore e o bronze.”⁷⁵ Comparando as características necessárias para a programação de uma colecção museológica de arte antiga e uma outra de arte moderna, Reynaldo dos Santos evidencia ainda o papel de Figueiredo e de Columbano nos dois museus nacionais, por ambos apresentarem um atributo, para ele essencial, para a perfeita execução desse desígnio - o gosto, fundamentado no conhecimento e na “visão intuitiva do perito”, no primeiro caso, e a sensibilidade eclética, no segundo - “[neste] o problema do gosto é aqui mais delicado, exigindo um ecletismo mais largo e mais difícil, tolerante para com a diversidade de concepções estéticas em conflito por vezes apaixonado, aberto a todas as inovações audaciosas e até às extravagâncias duma evolução em marcha.”⁷⁶ Evidenciam-se aquilo que são para si as razões essenciais no processo de selecção das obras a integrar num museu de arte contemporânea, assentes em critérios valorativos de maior subjectividade, necessariamente enquadrados na definição e compreensão daquilo que cada um prevê ser o percurso, em mutação, da arte ainda em actividade. Fundamentação que consideramos estar em linha com a já citada entrevista de Columbano sobre as experiências contemporâneas, ambos procurando individualizar a perpetuidade da obra de arte face ao que consideram ser a fugacidade da experimentação plástica, problematizando a sua incorporação no acervo museológico. As formulações de Reynaldo dos Santos são, seguramente, proferidas para Columbano, por si reconhecido como um dos mestres da arte portuguesa na transição entre os dois séculos e a quem reconhece talento e reputação profissional para o exercício destas novas funções, validando a produção artística de finais de Oitocentos e os tardo-naturalistas novecentistas e analisando, com séria dificuldade, as novas experiências modernistas, muito certamente encaradas com certa desconfiança e, para si, com

⁷⁴ Reynaldo dos Santos, “O Museu de Arte Contemporânea”, *Lusitânia: Revista de estudos portugueses*, Carolina Michaelis de Vasconcelos (dir.), vol. 2, fascículo IV, Lisboa, Setembro 1924, pp. 51-55.

⁷⁵ *ibidem*, p. 55.

⁷⁶ *ibidem*, p. 54.

difícil validação artística⁷⁷. A débil abertura às novas práticas desenvolvidas pelos artistas mais jovens, do início de Novecentos, demonstrava a sua genuína empatia pela arte naturalista portuguesa na qual, dizia, os artistas do *Grupo do Leão* se destacavam como uma “geração só comparável no domínio cultural, nas artes e nas letras, à da época dos Descobrimentos”⁷⁸, numa evidente rejeição pela contemporaneidade dos primeiros modernistas. Este confessado apoio de Reynaldo dos Santos às opções teóricas de Columbano reforça igualmente a ideia de que o programa museológico por este delineado revelava já então uma desadequação histórica face às novas linguagens plásticas ensaiadas há mais de uma década⁷⁹.

Em Novembro de 1927, Columbano Bordalo Pinheiro atinge o limite de idade, com 70 anos, mantendo-se contudo no cargo como “director honorário” até 7 de Março de 1929⁸⁰. A decisão do seu progressivo afastamento poderá estar também relacionada com o clima de descontentamento demonstrado pelos artistas mais jovens perante o projecto de Columbano para o MNAC, o único museu de arte contemporânea no país mas em que se dava preferência, no circuito expositivo, aos núcleos de obras dos pintores românticos e naturalistas em detrimento dos mais jovens. Este assunto é abordado num ofício enviado a Columbano pelo corpo dirigente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Julho de 1927, dizendo-se porta-voz de um

⁷⁷ Reynaldo dos Santos será, mais tarde, uma das personalidades que apoiará a admissão de Eduardo Malta (1900-1967) para sucessor de Diogo de Macedo na direcção do MNAC, em 1959, sendo simultaneamente amigo de Malta e médico, e amigo, de Oliveira Salazar. Cf. Rita Duro, “O Museu Nacional de Arte Contemporânea sob a direcção de Eduardo Malta”, *Midas* [Online], 6 | 2016. URL: <http://midas.revues.org/1002>; DOI: 10.4000/midas.1002.

A integração de Eduardo Malta no MNAC corresponderá a um processo de inflexão programática no eixo desenhado principalmente pelos seus dois antecessores, Sousa Lopes e Diogo de Macedo, com o intuito de enriquecer o acervo do MNAC com obras de artistas vivos, portadoras de modernidade.

⁷⁸ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. 1, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970, p. 214.

⁷⁹ No entanto, registre-se que em Paris a *Olympia* (1863), de Edouard Manet (1832-1883), obra que tinha provocado escândalo no Salon de Paris de 1865, é oferecida ao Musée du Luxembourg após uma subscrição pública para aquisição, organizada, em 1890, por Claude Monet (1840-1926) e integrada nas colecções do Musée du Louvre somente em 1907, ainda alvo de forte contestação mas com o apoio de Georges Clemenceau (1841-1929) - médico, político e crítico de arte, amigo de Claude Monet -, e exposta a par de *La Grand Odalisque* (1814), de Ingres (1780-1868), num claro reconhecimento, por fim, da sua relevância histórica.

⁸⁰ cf. Ofício (cópia) [n.º 22] enviado pelo director do MNAC, Adriano de Sousa Lopes, ao Conselho de Arte e Arqueologia, 8 Março 1929/MNAC. Correspondência Expedida.

grupo de artistas que criticavam o “arranjo” das salas do museu⁸¹. Já tinham decorrido, de facto, alguns anos sobre a *Questão da SNBA*, iniciada em Março de 1921, que confrontou a irreverência do grupo de jovens artistas e intelectuais, encabeçado por José Pacheco (1885-1934), pelo pintor Ruy Vaz (1891-1955) e pelo cineasta Leitão de Barros (1896-1967), e a direcção da SNBA, representada pelos pintores Luciano Freire (1864-1935) e Arnaldo Ressano Garcia (1880-1947). Contudo, esse mesmo espírito de contestação, agora mais moderada, mantinha-se junto dos jovens modernistas que pretendiam ver representada a sua obra naquele museu nacional.

Neste contexto, o pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), então com 48 anos de idade, um “moderno respeitador do passado”⁸², assume o cargo da direcção do MNAC em Abril de 1929, facto sobre o qual Columbano terá mesmo confessado: “Antes um Amigo e Artista de valor do que qualquer valdevinos! São sete cães a um osso, a um pobre osso que me tiraram!”⁸³

No início do seu mandato, Adriano Sousa Lopes solicitou a execução de algumas obras de requalificação do espaço - como pinturas do espaço, reparação de portas, tectos das salas de exposição, telhado e isolamento das claraboias, considerando, também ele, o circuito de visita demasiado exíguo para a eficaz exposição do acervo e muitas das obras recolhidas em reserva: “da maior urgência aumentar o número das salas do Museu Nacional de Arte Contemporânea, a fim de poder expor obras de arte, tanto pintura, como escultura e desenho, de incontestável valor que estão condenadas a continuar enchendo as arrecadações com grande prejuízo moral para os seus autores e desprestígio para a arte nacional.”⁸⁴

Este facto condicionaria, igualmente, a persecução de uma política de incorporações com vista à maior representatividade histórica do acervo. Sousa Lopes

⁸¹ Documento citado por Felisa Perez, *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*, dissertação de mestrado em museologia, Lisboa: FCSH-UNL, 2012, p. 14.

⁸² Diogo de Macedo, *Sousa Lopes. Luz e Cor*, “Colecção Museum, 2.ª série, n.º 2, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1953, p. 9.

⁸³ Diogo de Macedo, *Columbano*, Lisboa: Artis, 1952, pp. 127-128.

⁸⁴ Ofício (cópia) [n.º 123] enviado pelo director do MNAC, Adriano de Sousa Lopes, ao Conselho de Arte e Arqueologia, s.d. [anterior a 8 Junho 1929] / MNAC. Correspondência Expedida - documento citado em Felisa Perez, *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*, dissertação de mestrado em museologia, Lisboa: FCSH-UNL, 2012, p. 40.

demonstra este seu descontentamento em diversos ofícios enviados ao organismo de tutela⁸⁵, alertando para o estado em que se encontravam algumas das salas que “não podem ser vistas, o que tem motivado justos protestos do público!” e solicitando a intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)⁸⁶ de forma a “proceder ao estudo necessário para se fazer uma instalação condigna que possa satisfazer os interesses da Arte e dos visitantes do Museu”⁸⁷. Tentando minorar as dificuldades enunciadas, Sousa Lopes amplia o percurso expositivo recorrendo à anexação, em 1931, do antigo *atelier* de Columbano Bordalo Pinheiro - nomeando-o *Sala Columbano* – onde expõe obras e objectos do pintor, muitos deles doados ao MNAC pelos seus herdeiros, após a data da sua morte.

Contudo, apesar de todas as reconversões e reformas a que o MNAC esteve sujeito ao longo das primeiras décadas de Novecentos, a crítica assinada por José de Bragança (1892-1982), elucida sobre o descontentamento que este museu ainda provocava, considerando-se mesmo a sua denominação como uma designação “bem pomposa para tão modesta pinacoteca. Porque não só o local se ressentia da franciscana pobreza do antigo convento aproveitado, como a própria colecção forçosamente representava a arte contemporânea e a sua evolução.”⁸⁸ Apensa ao mesmo estudo, uma planta do MNAC com o circuito expositivo onde já figura a *Sala dos Novos*, iniciativa do director Sousa Lopes, no ano de 1938, mas que ainda assinala a entrada do museu pelo interior da Escola de Belas-Artes. O comentário de Bragança recuperava dois dos problemas primordiais do MNAC, identificados desde os seus primeiros anos de funcionamento, a saber: a exiguidade do espaço e deficitárias condições estruturais do edifício e a diminuta representatividade da colecção, que obrigaria a um plano concertado de incorporações, com capacidade para a integração quer de obras referenciais da arte portuguesa de finais do Oitocentos quer as de

⁸⁵ Inicialmente o Conselho de Arte e Arqueologia substituído pela Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes por *Portaria n.º 18.082*, de 12 de Março de 1930, como organismo na dependência do então Ministério da Instrução Pública.

⁸⁶ Organismo instituído por *Decreto n.º 16.791*, de 30 de Abril de 1929, na dependência do Ministério do Comércio e Comunicações.

⁸⁷ cf. Ofício (cópia) [n.º 99] enviado pelo director do MNAC, Adriano de Sousa Lopes, à DGESBA, 25 Janeiro 1934 / MNAC. Correspondência Expedida.

⁸⁸ José de Bragança, *Lisboa. Museu Nacional de Arte Contemporânea*, “Portugal: a Arte, os Monumentos, a Paisagem, os Costumes, as Curiosidades, n.º 8”, Lisboa: Neogravura, s.d. [c. 1938], p. 6.

datação mais recente, revelador de um claro programa de apoio aos artistas mais jovens⁸⁹.

Consciente destas limitações, Sousa Lopes consegue ainda ampliar o circuito de visita, promovendo um processo de reorganização das obras expostas e integra, em 1938, a antiga sala de trabalho do pintor Veloso Salgado e a *Aula de modelo-vivo*, anteriormente agregada à Escola de Belas-Artes. Reconverte, então, esta nova área na denominada *Sala dos Novos* onde é apresentado um conjunto de obras, pintura e escultura, “de carácter modernista”⁹⁰ - a primeira mostra exclusivamente dedicada a obras deste período e o início de um lento processo de integração de trabalhos de artistas portugueses de décadas mais recentes. A par do empenho em promover a ampliação do circuito de visita, com pequenas medidas que representavam grandes conquistas na orgânica institucional do MNAC, Sousa Lopes implementou um processo de incorporação de obras da nova geração de artistas, de prática modernista, que se efectivou com a integração de Abel Manta (1888-1982)⁹¹, Jorge Barradas (1894-1971)⁹², António Soares (1894-1978)⁹³, Dórdio Gomes (1890-1976)⁹⁴, Carlos Botelho (1899-1982)⁹⁵, Eduardo Viana (1881-1967)⁹⁶, Almada Negreiros (1893-1970)⁹⁷ e

⁸⁹ De considerar, que se mantinham críticas semelhantes às proferidas pelo Marquês de Sousa Holstein no citado relatório de 1875, acerca do fraco investimento estatal na aquisição de obras de artistas contemporâneos [cf. Marquês de Sousa Holstein, *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal: a Organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Archeologia*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, pp. 28-30].

⁹⁰ Ofício (cópia) [n.º 227] enviado pelo director do MNAC, Adriano de Sousa Lopes, ao Conselho de Arte e Arqueologia, 27 Julho 1938 / MNAC. Correspondência Expedida. Esta obra foi dirigida pelo arquitecto Raul Lino, então Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos da DGEMN.

⁹¹ A primeira aquisição, datada de 1930, inclui a obra *Jogo de Damas* (1927, inv. 650) adquirida no 1.º Salão dos Independentes.

⁹² A primeira aquisição, datada de 1930, inclui *As varinas* (1930, inv. 649), obra adquirida igualmente no 1.º Salão dos Independentes.

⁹³ A primeira aquisição, datada de 1931, inclui os guaches *Composição* (c. 1925, inv. 653) e *No terrasse do Café des Plaires* (c. 1920-30, inv. 654). Ainda deste mesmo pintor deve destacar-se a incorporação de *Retrato da irmã do artista* (1936, inv. 847) adquirida pelo Estado na 2.ª exposição de arte moderna organizada pelo Secretariado Nacional de informação (SPN), em 1936.

⁹⁴ A primeira aquisição, datada de 1935, inclui a obra *O Barredo* (1935, inv. 804) exposta na 1.ª exposição de arte moderna, organizada pelo SPN.

⁹⁵ A primeira aquisição, datada de 1935, inclui a obra *Lisboa e o Tejo: Domingo* (1935, inv. 802) na 1.ª exposição de arte moderna, organizada pelo SPN.

⁹⁶ A primeira aquisição, datada de 1936, inclui as obras *Nu* (1925, inv. 885) e *Pousada de Ciganos* (1923, inv. 851).

⁹⁷ A primeira aquisição, datada de 1941, inclui as obras *Sesta* (1939, inv. 986) - no verso, *Primeiro estudo para a decoração do proscénio do Teatro de Muñoz Seca* (1929, inv. 986-A) - e *Bailarina descansando de pé* (1934, inv. 987).

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)⁹⁸. Esta selecção é reveladora, de facto, da intenção de Sousa Lopes em abrir o museu de arte contemporânea às obras apresentadas nas exposições e círculo artístico das cidades de Lisboa e Porto, confirmando também as convicções estéticas do pintor e a sua aposta na incorporação da expressividade modernista na colecção⁹⁹.

Após as sucessivas intervenções arquitectónicas, o circuito de visita era já constituído por seis salas de pintura, uma de escultura e duas pequenas salas com obras em aguarela e pastel. O alargamento do espaço expositivo possibilitou, de facto, a concretização da aspiração de Sousa Lopes, a de integrar jovens artistas na colecção e, simultaneamente, criar condições para abrir as portas do museu ao acolhimento mais expressivo do público, num processo tímido, mas eficaz, alargando o período de funcionamento do museu a todos os dias da semana (excepto à segunda-feira) e de entrada gratuita¹⁰⁰. Neste contexto, o de promover emergentes alterações nos hábitos culturais das populações, o periódico *O Diabo*, em 1937¹⁰¹, noticia a visita de um grupo de habitantes de Vila Franca de Xira - “Gente de trabalho, operários e pequenos empregados comerciais. Acompanhados pelo amável cicerone e distinto artista que é Jorge Pinto” - uma iniciativa promovida pelo jornal e organizada pelo escritor Alves Redol (1911-1969) que se pretendia em conformidade com o que se praticava noutras cidades europeias: “Desenha-se no estrangeiro uma simpática tendência para facultar às camadas populares esse admirável instrumento de cultura que são os museus. Em Paris, não há muito fundou-se a Associação Popular dos Amigos dos Museus, com esse

⁹⁸ A primeira aquisição, datada de 1942, inclui as obras *Cafés de Paris* (c. 1908, inv. 1003) e *Cafés de Paris* (c. 1908, inv. 1003-A).

⁹⁹ No início de 1940, o inventário do MNAC reunia um total de 1065 obras. Foi igualmente durante a direcção de Sousa Lopes que o MNAC integrou no seu acervo, em 1934, obras dos escultores franceses Auguste Rodin (1840-1917) – *A Idade do Bronze* (1876-77, inv. 777), de Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929) – *Cabeça de Apolo* (1900-05, inv. 778) - e de Joseph Bernard (1866-1931) – *Rapariga com uma bilha* (1912, inv. 779). Obras adquiridas por ocasião da *Exposição de Arte Francesa*, comissariada por André Dezarrois (1889-1979) e José de Figueiredo (1872-1937), realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa.

¹⁰⁰ Esta realidade foi alterada com o Decreto-lei n.º 19.414, de 5 de Março de 1931, que fixou o preço do bilhete em 2\$50, com entrada gratuita à quinta-feira e domingo e isenção para professores e alunos das escolas de ensino superior e investigadores.

¹⁰¹ “Pela educação popular, em visita aos Museus”, *O Diabo*, ano III, n.º 139, 21 Fevereiro 1937.

fim. [...] Ainda não temos entre nós uma dessas associações. Decidiu “O Diabo” – meu dito, meu feito, - fazer as vezes dela e experimentar a ideia”¹⁰².

Este exemplo deverá ser entendido como um indício de que a mudança se ia operando e que, no mundo particular dos museus, a divulgação deste tipo de actividades ia paulatinamente criando, nas estruturas de tutela, novos critérios de exigência que protegiam a conservação, exposição e divulgação dos testemunhos patrimoniais. Contudo, ainda em 1946, o director do MNAA, João Couto (1892-1968), intitula uma conferência, proferida no *Grupo de Amigos de Lisboa*, de “Os habitantes de Lisboa ignoram a existência dos seus Museus de Arte” justificando, o orador, a pertinência de tal asserção na inércia da generalidade do público em procurar na visita ao museu um enriquecimento da sua cultura, ainda que considerasse que “os museus actuais, obedecendo a novos planos de arranjo e de aproveitamento, diferem muito dos antigos, apenas salões de exposição de obras de arte. Procura-se que sejam hoje estabelecimentos educativos, dotados de salas onde as exposições se sucedam para quebrar o enfado de uma amostra sem renovação”¹⁰³.

Estas são, na verdade, algumas das questões para as quais Diogo de Macedo produzirá um programa de intervenção para o Museu de Arte Contemporânea (MNAC) com base no conhecimento da acção dos seus antecessores. E, este recuo temporal, também exercitado por Macedo na fortuna crítica que formula, demonstrou-se necessário para entender a identidade institucional e organizacional do MNAC, em meados da década de 1940, com cerca de trinta anos de funcionamento efectivo.

¹⁰² *ibidem*.

¹⁰³ João Couto, “Os habitantes de Lisboa ignoram a existência dos seus Museus de Arte”, *Olisipo*, Matos Sequeira (dir.), ano IX, n.º 34, Lisboa, Abril 1946, p. 83.

1.3. Projectos para um novo edifício para o Museu Nacional de Arte Contemporânea

Já foram várias as ocasiões que tive para pedir a mudança do Museu de Arte Contemporânea para um edifício apropriado, com espaço para todos, luz para todos, honra para todos e com todos os outros requisitos dum museu moderno

Diogo de Macedo (1938)

Diogo de Macedo associou-se desde cedo a todos aqueles que defendiam a necessidade de transferência das instalações do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) do Convento de S. Francisco para um novo edifício, livre de constrangimentos arquitectónicos e ao serviço da divulgação da arte contemporânea. Na sua rubrica “Notas de Arte” escreve, em 1938, cerca de seis anos antes de assumir a direcção do MNAC, sobre a urgência de edificação de um novo edifício, alertando que “a demora desta resolução tão necessária à Arte e ao bom senso como o pão para a boca dos artistas, será penosa se não for pior”¹⁰⁴, referindo, a este propósito, as difíceis condições expositivas verificadas nas salas do museu, a escassez de espaço para apresentação das obras de arte dos jovens artistas e as más condições ambientais das áreas de reserva para acondicionar as obras do acervo, vaticinando desfavoráveis consequências para o curso da arte contemporânea em Portugal se tal situação se mantivesse por muito mais tempo.

O espaço disponível, no convento de S. Francisco, apresentava-se cada vez mais exíguo para a exposição da colecção e as deterioradas condições ambientais do edifício – humidade, difícil arejamento e iluminação desajustada à função expositiva – dificultavam a conservação das obras à sua guarda. Estas dificuldades foram frequentemente mencionadas pelos sucessivos directores, como atrás referido. Contudo, o MNAC foi funcionando com o apoio de diversas campanhas de obras de preservação e remodelação do edifício, empreendidas numa tentativa de adaptação do espaço às suas funções expositivas. E, para além das pontuais intervenções arquitectónicas atrás mencionadas, é necessário uma igual referência ao anteprojecto

¹⁰⁴ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. I, n.º 2, Lisboa: Império, Junho 1938, pp. 107-108.

para a ampliação do MNAC, assinado pelo arquitecto Raul Lino (1879-1974)¹⁰⁵ e realizado a pedido do director Adriano Sousa Lopes, de acordo com o mencionado em ofício de Maio de 1930, enviado ao director-geral da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais¹⁰⁶. O esquisso anexava ao espaço do museu uma área, até então, pertencente ao Governo Civil de Lisboa¹⁰⁷ que, apesar de iniciado, não teve continuidade. Existe ainda notícia da apresentação pública, em 1945, pelo diplomata Amadeu Ferreira de Almeida (1876-1966) duma proposta de ampliação do MNAC, apresentada na “1ª Conferência Bienal” do *Grupo Amigos de Lisboa*, para a área de terrenos contíguos ao convento, a poente, na rua Serpa Pinto¹⁰⁸.

Contudo, no presente capítulo abordam-se os projectos arquitectónicos com vista à transferência do MNAC para um edifício independente que preenchesse as necessidades práticas do funcionamento de um museu moderno de arte contemporânea¹⁰⁹ aberto à comunidade e reflexo do seu tempo. Na verdade, as sucessivas obras de requalificação do espaço ocupado pelo MNAC no convento de S. Francisco, sempre realizadas tendo como temporária a instalação do museu naquele lugar, são por diversas vezes, ao longo do percurso institucional do museu, substituídas pela intenção por parte dos organismos oficiais em apoiar a sua transferência para um outro edifício, construído de raiz e respondendo às exigências necessárias ao seu eficiente funcionamento.

Na sequência destes mesmos desígnios, em Outubro de 1932, o pintor Sousa Lopes, então director do MNAC, recebe um ofício da Câmara Municipal de Lisboa convidando-o a integrar a comissão para análise e apreciação do novo projecto

¹⁰⁵ Desenhos reunidos no “Espólio Raul Lino”, na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁰⁶ Ofício [L.º6/n.º1] enviado pelo director do MNAC, Sousa Lopes, à Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 16 Maio 1930/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

¹⁰⁷ Ofício enviado pelo director-geral da DGEMN ao Ministério do Interior, 12 Novembro 1929/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

¹⁰⁸ Proposta (identificada com o número 25) apresentada à discussão pública na “Secção de estudos de estética e urbanização” e sumariamente enunciada em “1ª Conferência Bienal dos Amigos de Lisboa. Actas das Secções de Estudo, lidas e aprovadas na sessão de encerramento”, *Olisipo*, Matos Sequeira (dir.), ano IX, n.º 34, Lisboa, Abril 1946, p. 77.

¹⁰⁹ Esta ideia é mencionada no anteprojecto assinado pelo arquitecto Cristino da Silva (1896-1976) para a construção de um edifício para um novo museu de arte contemporânea em Lisboa, datado de Dezembro de 1943. Trabalho fundamentado numa memória descritiva da autoria de Adriano Sousa Lopes (1879-1944), Teófilo Leal de Faria (1888-1952) e Cottineli Telmo (1897-1948), datada de Abril de 1935.

arquitectónico para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, a construir no Parque Eduardo VII¹¹⁰, projecto possivelmente pensado na sequência de um anterior, desenhado pelo arquitecto Miguel Ventura Terra (1866-1919) e apresentado em reunião camarária em Março de 1909, no qual, inserido num plano urbanístico para toda a zona, se propunha a construção de um palácio para exposições e festas, com fachada orientada para a praça Marquês de Pombal¹¹¹. A mesma intenção, a de deslocalizar o MNAC para um novo edifício a construir nessa mesma zona da capital, é mencionada, poucos anos antes, em 1925, no *Diário de Lisboa* em crónica assinada pelo poeta e crítico Artur Cruz Magalhães (1864-1928) com um edifício situado nos sectores laterais da entrada monumental do Parque que rematariam a norte a praça Marquês de Pombal e donde se contemplaria “um panorama deslumbrante para a Baixa, para o Tejo e Outra-Banda, dum lado, e para o Parque, do lado oposto”¹¹².

A deliberação para a construção de um novo edifício para o MNAC é decretada pelo Ministério das Obras Públicas e Comunicações, em Novembro de 1934, nomeando-se para tal uma comissão de trabalho constituída por Adriano Sousa Lopes, director do MNAC e presidente da equipa, Cottinelli Telmo (1897-1948), arquitecto-vogal da ‘Comissão da Praça do Império’ desde 1934, e o engenheiro Teófilo Leal de Faria (1888-1952). Eram funções desta recém-nomeada comissão, realizar o estudo e a elaboração do anteprojecto para a construção de um novo edifício para o Museu

¹¹⁰ Ofício [n.º380] enviado pela Câmara Municipal de Lisboa ao director do MNAC, Adriano de Sousa Lopes, 11 Outubro 1932 / MNAC. Correspondência Recebida. Informação recolhida da tese de mestrado de Felisa Perez, *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*, dissertação de mestrado em museologia, Lisboa: FCSH-UNL, 2012, pp. 44-45.

¹¹¹ cf. Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes, *História da Arte em Portugal*, vol. 14. *A arquitectura moderna*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 77; AAVV, *Arquitecto Ventura Terra. 1866-1919*, Lisboa: Assembleia da República, 2009; António Miranda e Raquel Henriques da Silva, *A Lisboa que Teria Sido*, Lisboa: Museu de Lisboa. Palácio Pimenta, 2017.

¹¹² Cruz Magalhães, “Estética de Lisboa. Um Museu de Arte deve provocar a atenção geral”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 4.º ano, n.º 1187, Lisboa, 19 Fevereiro 1925, p. 2. Diogo de Macedo realiza uma obra intitulada *África* (1928, gesso patinado, CMTL/GDM), de um trabalho de parceria com Francisco Franco que realizou uma outra figura intitulada *Ásia* (1928, gesso patinado), ambas, estudos para um projecto para entrada monumental a construir no Parque Eduardo VII.

O arquitecto Cristino da Silva (1896-1976) também apresentou no *Iº Salão dos Independentes*, de 1930, uma proposta, não concretizada, de rearranjo da zona do Parque Eduardo VII, datada de 1927 [existe a chapa litográfica deste projecto (utilizada para a impressão da imagem na revista *Arquitectura*, n.º 20, 1931) no “Espólio Cristino da Silva” da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian].

Sobre este tema consultar, igualmente, Carlos Duarte, “Arquitectura em Portugal no século XX: do modernismo ao tempo presente”, *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Fernando Pernes (coord), Porto: Campo das Letras/Fundação de Serralves, 1999, p. 358.

Nacional de Arte Contemporânea. Propunha-se, nessa portaria, a construção do novo museu, junto ao palácio de São Bento, em terreno anteriormente ocupado pelo Convento das Francesinhas, desactivado em 1890, onde se organizaria, em 1935, um projecto de Gustavo de Matos Sequeira planeado para as *Festas da Cidade* com a reconstituição histórica de um bairro lisboeta do século XVIII¹¹³. Contudo, apesar de parecer existir, em 1934, uma localização precisa para o novo edifício, no anteprojecto apresentado pela referida comissão, e datado de 15 de Abril de 1935, já não é mencionado o local para a sua construção, o que leva a supor que a anterior hipótese tinha sido esquecida¹¹⁴. A razão para tal facto prende-se provavelmente com a concretização do projecto de Matos Sequeira para a zona das Francesinhas, iniciado em 14 de Fevereiro de 1935, inaugurado a 4 de Junho de 1935 e em funcionamento até 15 de Junho desse mesmo ano.

A propósito deste mesmo empreendimento, e justificando a necessidade e pertinência da criação da comissão para estudo da edificação de um novo museu, na mesma portaria de 1934, apresenta-se a situação no Convento de S. Francisco como: “Há muito que se reconhece como acanhado e impróprio o actual Museu de Arte Contemporânea, precariamente instalado numa das dependências da Biblioteca Nacional, quase desprovidas de luz e de salas adaptáveis a um bom arranjo museográfico, por mais obras que nelas se tenham feito ou se pretendam fazer. E sucedendo ainda que importa resolver o problema das instalações da Biblioteca Nacional, possivelmente pela cedência a este estabelecimento público das dependências ocupadas pelo Museu de Arte Contemporânea e pela Escola de Belas Artes, a fim de melhorar a guarda e conservação dos livros e também os serviços burocráticos e de leitura para o público”¹¹⁵. De facto, a compartimentação do espaço pelas diversas instituições instaladas no convento de S. Francisco originava difíceis

¹¹³ Após esta utilização, os terrenos foram progressivamente ocupados por um edifício dependente do Ministério da Saúde, uma esquadra e um jardim.

¹¹⁴ Confirma-se esta situação na apreciação do referido documento: “Compreende-se a dificuldade que tivemos em fixar o número e dimensões das salas de exposições, porquanto elas dependem muito d’um estudo definitivo de planta, estudo que não pode ser feito senão para um terreno determinado”, Museu de Arte Contemporânea. Programa para a execução de um ante-projecto, 1935, p. 6. / Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

¹¹⁵ Portaria. Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 5 Novembro 1934/Biblioteca e Arquivo Histórico. Secretaria-Geral do Ministério da Economia. Fundo CAPOPI.

problemas de funcionamento para cada um destes organismos públicos. Neste caso específico, reveste-se de particular interesse a referência à possível solução do problema com a expansão dos serviços da Biblioteca Nacional para as áreas ocupadas pelo MNAC e pela Escola de Belas-Artes de Lisboa e com a deslocalização destes para outros locais da cidade de Lisboa, solução que acabou por ser invertida, procedendo-se à transferência da Biblioteca Nacional para novo edifício e à permanência das outras duas instituições no espaço do convento de S. Francisco.

O relatório final da Comissão é entregue ao ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, em 15 de Abril de 1935, apresentando-se no documento “as condições basilares a que o Museu de Arte Contemporânea em vista deve satisfazer”¹¹⁶, mesmo não estando determinado, pela tutela, o local para a construção do projectado edifício. Como um dos pressupostos defendidos pela comissão, justificação para a proposta elaborada, lê-se que “um museu não é apenas um lugar de estudo e de prazer espiritual para os eleitos: deve sê-lo também, [...], para todos aqueles que, movidos apenas, e de começo, pela curiosidade, possam insensivelmente vir a passar à categoria d’esses eleitos”, reforçando-se a ideia de que um museu deveria ser um espaço de acolhimento para todo o tipo de público. Pretendia-se ainda, de acordo com o documento, identificar como um dos principais objectivos deste projecto o de refutar o “conceito vulgar, e até certo ponto justo, de que Museu é *cemitério de Arte*”¹¹⁷.

¹¹⁶ Ofício (cópia) [L.º8/n.º 173] enviado pelo director do MNAC, Sousa Lopes, ao Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 15 Abril 1935 / MNAC. Correspondência Expedida.

¹¹⁷ *Museu de Arte Contemporânea. Programa para a execução de um ante-projecto*, 1935, p. 1 / Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Refere-se, ainda, que o desagrado do público na visita ao museu resulta, frequentemente, de um “mau plano arquitectónico”, fundamentando-se tal afirmação em bibliografia especializada. Citam para esse efeito o americano Benjamin Gilman (1852-1933), curador no *Boston Museum of Fine Arts*, e Edward Robinson (1858-1931), director do *Boston Museum of Fine Arts* em 1902 e do *Metropolitan Museum* entre 1910 e 1931 e membro de um grupo de investigação de museologia, sediado na Universidade de Yale. Estes eram figuras de referência na museologia americana uma vez que Gilman tinha apresentado em 1909, no 1º Encontro da *American Association of Museums* (AAM), a ideia para um “novo museu” que valorizava a prevalência da participação activa do visitante sobre a contemplação passiva do objecto e a valorização da simplicidade do discurso de forma a estabelecer-se a necessária empatia do visitante com a colecção e Robinson publicado, em 1929, o primeiro estudo sistemático sobre o comportamento do visitante de museus, estudando a importância da construção fundamentada do percurso expositivo e das várias soluções expositivas, na intensidade de adesão e participação do público durante o tempo de visita ao museu. Ambos os autores trabalhavam com o *Metropolitan*

A este propósito, fundamentando teoricamente a concepção do edifício citam ainda o arquitecto, e urbanista, norte-americano Clarence Stein (1882-1975), criador do projecto *The Museum of Tomorrow*, datado de 1929 (e nunca realizado), desenvolvido a pensar no acolhimento eficaz do visitante. Para Stein, ideia igualmente retomada neste anteprojecto, o museu deveria satisfazer tanto o visitante comum como o especialista¹¹⁸ e, para tal, deveriam criar-se diferentes circuitos de visita de acordo com definidos critérios de complexidade estética ou de entendimento plástico das obras em exposição, estabelecendo-se uma interligação entre aquilo que seria apelidado de museu público e de museu de especialista. De referir ainda que o autor norte-americano confere particular atenção ao efeito surpresa e à capacidade de fazer despertar a curiosidade no visitante, tanto pela disposição arquitectónica do interior do edifício como pelo circuito de visita traçado, aspecto que no anteprojecto de 1935 surge identificado com a noção de *pittoresco*, qualidade que deve ser tida em conta, na opinião dos autores, na concepção do programa museográfico do futuro MNAC. Refere-se ainda a este propósito, citando as ideias de Stein, que as diversas salas deveriam ser ainda intercaladas com espaços de lazer, à semelhança da orgânica urbana da própria cidade, de forma a atrair o visitante comum para um universo de percepções mais complexas, cumprindo-se desta forma, a exigida função educativa do museu.

Este mesmo relatório é, em 1939, entregue ao arquitecto Eugénio Correia (1897-1985), funcionário da Repartição de Estudos de Edifícios da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, para continuação dos trabalhos e necessária reformulação, com vista ao desenvolvimento do projecto de edificação de um novo Museu de Arte Contemporânea¹¹⁹. Contudo, a indefinição da localização para a edificação do novo museu, ainda que dispondo do estudo-programa, torna impossível a elaboração de um detalhado plano arquitectónico¹²⁰. Na verdade, esta

Museum e com o *Boston Museum of Fine Arts*, instituições em que o departamento de serviço educativo funcionava desde finais do século XIX.

¹¹⁸ Além das qualidades científicas, culturais e artísticas do museu tradicional, o *novo museu* deveria ser também um espaço de convivência e fruição pública.

¹¹⁹ cf. Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Repartição de Estudos de Edifícios. Ordem de Serviço n.º 222, 24 Agosto 1939 / IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

¹²⁰ Carta do arquitecto Eugénio Correia ao Engenheiro-Chefe da Repartição de Estudos de Edifícios, Lisboa, 14 Setembro 1939.

indeterminação manteve-se ao longo do ano de 1939, ainda que tivesse existido correspondência trocada sobre o assunto entre a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Repartição de Estudos de Edifícios¹²¹ e tivesse sido elaborado um despacho ministerial, assinado por Duarte Pacheco e datado de 23 de Setembro de 1939, referindo que os serviços da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais iriam estudar a solução mais aceitável e mais consensual para a concretização do projecto. No ofício-resposta, datado de 14 de Outubro de 1939, o engenheiro-chefe da Repartição de Estudos de Edifícios solicita ainda que esta Direcção-Geral consulte a Câmara Municipal de Lisboa para que, em virtude do seu plano de urbanização, este organismo pudesse determinar os terrenos com os requisitos necessários para a execução do projecto. Contudo, o processo não tem, aparentemente, seguimento administrativo nos anos subsequentes, até à data do início do trabalho do arquitecto Luís Cristino da Silva (1896-1976), quatro anos mais tarde, em 1943.

A mencionada hipótese de construção do edifício na zona do antigo convento das Francesinhas, em Lisboa, tinha sido então abandonada mas o relatório de 1935 foi utilizado como fundamento teórico para este novo projecto de Cristino da Silva, reunindo-se num espaço unitário as salas de exposição - redimensionadas às necessidades expositivas das colecções e concebidas de forma a permitir a sua ampliação -, os espaços administrativos e áreas de reserva, zonas de investigação e de comunicação - com biblioteca e sala de conferências - e zona de acolhimento do público. O documento conjunto de Adriano Sousa Lopes, Teófilo Leal de Faria e Cottinelli Telmo, em rigor, um pormenorizado trabalho de sistematização das necessidades de uma qualquer instituição museal de exposição de obras de artes plásticas e eficaz na apresentação das suas colecções e no acolhimento do visitante, apresenta no texto introdutório um dos seus principais pressupostos teóricos: “É preciso tirar-lhe [ao museu] o ar gravemente oficial, solene, pesado, torná-lo atraente, procurado, festivo, de modo que a lição proporcionada pela sua visita não seja

¹²¹ cf. Ministério das Obras Públicas e Comunicações. Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Secção Administrativa, Ordem de Serviço n.º 06858, 2 Outubro 1939 / IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

demasiadamente monótona e “forçada”¹²². Defendia-se, também, que num edifício com esta tipologia, o público conseguiria, ao longo do seu percurso, optar por diversos circuitos de visita e libertar-se do “velho labirinto constituído por uma enfiada de salas que é forçoso percorrer de ponta a ponta uma vez que entramos no edifício”¹²³ ultrapassando-se, assim, alguns dos constrangimentos do circuito de visita até então implementado no MNAC.

O desenvolvimento do projecto arquitectónico de Cristino da Silva, datado de Dezembro de 1943, é executado a pensar numa nova localização, defendida como definitiva pelos organismos estatais, a saber: a Praça do Império, em Belém¹²⁴. O novo edifício projectado inseria-se no ‘Plano de requalificação da zona de Belém’, coordenado pelo engenheiro Manuel de Sá e Mello (1892-1975), então presidente da ‘Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da zona marginal de Belém’. Note-se que tanto este anteprojecto¹²⁵ como a memória descritiva do

¹²² *Museu de Arte Contemporânea. Programa para a execução de um ante-projecto*, 15 Abril 1935, p. 4 / Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

¹²³ *ibidem*. Este anteprojecto recebeu parecer favorável (sujeito a algumas reservas, lê-se) do Conselho de Belas-Artes [de que era membro Diogo de Macedo], em ofício datado de 17 de Agosto de 1935 e assinado pelo vice-presidente, José de Figueiredo (1872-1937). Acerca deste mesmo tema, consultar Felisa Perez Adriano de Sousa Lopes, *Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*, dissertação de mestrado em museologia, Lisboa: FCSH-UNL, 2012, pp. 47-48.

¹²⁴ Localização fixada no lado nascente da Praça do Império, terreno que tinha sido ocupado pelos Pavilhão de Honra e Pavilhão da cidade de Lisboa, na Exposição do Mundo Português, de 1940. A Praça do Império, de configuração rectangular (de 260 metros de largura e 280 metros de fundo), ocupava uma superfície de 72,800 m², limitada a Norte pelos Jerónimos e a Sul pela linha férrea de Lisboa - Cascais, ladeada pela avenida da Índia e do Porto de Lisboa e correndo paralelamente à doca de Belém e ao Espelho de Água. Esta mesma praça seria fechada lateralmente por dois grandes edifícios, de configuração semelhante, destinando-se o do lado nascente, ao Museu de Arte Contemporânea (com edifício anexo, integrado na volumetria do conjunto, destinado a um Museu de Escultura Comparada, com cerca de 32 metros de superfície, ocupando uma superfície de cerca de 1600 m²) e do lado poente, a outros museu, então em estudo, como o das “Comemorações Centenárias” e o dos “Descobrimentos Portugueses”.

O citado anteprojecto apresentava um edifício implantado num terreno de cerca de 9000 m², dentro de um perímetro de 16mx56m, limitado a Norte pela rua de Belém, a Sul por um arruamento, disposto quase paralelamente à avenida da Índia, a nascente por uma rua orientada no sentido N/S ligando a avenida da Índia à rua de Belém e a poente pela rua oriental da Praça do Império. Como o novo Museu de Arte Contemporânea necessitava somente de 7400 m² de superfície, propôs-se, na área excedente, numa extensão de cerca de 32 metros, a instalação de um pequeno Museu de Escultura Comparada (em documentação datada de 27 de Dezembro de 1943). A memória descritiva deste último é da autoria de Diogo de Macedo, à data, regular visitante do MNAC e amigo pessoal do director Sousa Lopes.

¹²⁵ Constituído por 16 peças desenhadas, 4 delas coloridas a guache, e por 3 processos contendo a reprodução em ozalide dos mesmos desenhos (todas as peças gráficas, com excepção de uma em escala 1:1000 – a planta de conjunto –, são traçadas na escala de 1:200).

edifício são elaborados com base no anterior relatório, apresentado pela comissão constituída, em 1934, por Adriano de Sousa Lopes, Cottinelli Telmo e Leal de Faria.

O projecto de Cristino da Silva apresenta um edifício que se distribui por 3 pisos em que o térreo, uma ampla galeria com cerca de 120 metros de comprimento por 6 metros de largura, agrupa, num extenso núcleo, os serviços administrativos e culturais, num outro, a zona de exposição de artes decorativas e de escultura ao ar livre e num último, os serviços gerais, depósitos e oficinas. O piso intermédio reúne três grupos de dependências: a habitação do porteiro e as instalações reservadas ao pessoal - com vestiário e refeitório; os serviços anexos da biblioteca e do *atelier* do director – com zona de depósito de livros, depósito de moldagens, vestiários para os modelos; e a cabine de projecção, na sala de conferências. O primeiro piso reúne as salas de exposição (permanente e temporária), num total de 15¹²⁶, ligadas por uma galeria, a todo o comprimento do edifício, com 81 metros de comprimento e 6 de largura e com 19 janelas abertas sobre a Praça do Império, área destinada a zona de descanso para o visitante e de interligação entre as diversas salas, permitindo-se, desta forma, a visita independente de cada uma das salas. Esta galeria, para além de dar também acesso ao salão das exposições temporárias, comunica simultaneamente com os gabinetes do director, situados no corpo avançado da fachada principal e constituídos pelo gabinete, sala de espera, gabinete do secretário, gabinete dos estagiários, gabinete do conservador e sala de expediente (o conjunto inclui, ainda, uma sala de reservas, anexo à sala de exposições temporárias, e diversas arrecadações). No piso superior, encontram-se instalados os arquivos e três amplos gabinetes destinados ao uso de investigadores externos. Na torre, situada no lado sul do edifício, desenvolvem-se dois terraços, em níveis diferenciados, com acesso por escada e por elevador, com entrada independente pelo exterior, o que possibilitava a visita pública ao topo do edifício, mesmo nos dias de encerramento do museu¹²⁷. Esta pormenorizada descrição do

¹²⁶ As salas dividem-se em 6 salas de cerca de 50m², 3 salas de cerca de 94 m², 3 salas de cerca de 129 m² e mais 3 salas de cerca de 243 m². Cada uma das salas podia ser subdividida em várias salas de menor área, com a instalação de divisórias desmontáveis.

¹²⁷ “[...] num partido de composição nitidamente assimétrico, apresentando, em planta, a configuração de um “E”, com os 3 braços, orientados a nascente. Este partido foi adoptado não só para desafogar o histórico e majestoso Mosteiro dos Jerónimos, afastando, para o lado oposto da praça, o corpo avançado, correspondente à entrada principal do Museu, como também para ajudar a acentuar mais francamente a orientação da praça, no sentido do Tejo. O corpo principal do edifício, orientado no

complexo arquitectónico permite compreender as exigências museográficas que fundamentam a sua concepção: a edificação de um edifício moderno nas suas funções técnicas, especialmente amplo para reunir o acervo, o existente e as novas incorporações, apto a admitir actividades diversificadas e, simultaneamente, um local acolhedor para o visitante, especialista ou indiferenciado.

O projecto de Luís Cristino da Silva foi efectivamente o grande projecto, e último, equacionando a transferência do MNAC para um edifício construído de raiz. Contudo, em 1945, durante a campanha de obras de requalificação das salas do MNAC no convento de S. Francisco, e já Diogo de Macedo director do museu, pensa-se ainda numa outra solução. Projecta-se a instalação do museu de arte contemporânea numa ampla zona desaproveitada do Palácio da Ajuda¹²⁸, numa área com maior dimensão e de características arquitectónicas e estruturais distintas da do anterior convento franciscano. O projecto foi amplamente apoiada pela imprensa mas, o novo plano não chegou a ser concretizado, tendo permanecido como mera hipótese teórica¹²⁹.

sentido Norte-Sul, divide-se em 28 módulos iguais e é rematado, do lado sul, pelo referido corpo avançado, onde se encontram instalados todos os serviços administrativos e culturais. Uma elevada torre, adossada à fachada lateral Sul e situada no enfiamento do eixo longitudinal N.S. do edifício, remata a composição. O partido assimétrico, adoptado na composição deste edifício, não impede, no entanto, que a sua planta se harmonize, absolutamente, com os três grandes eixos transversais que constituem a base de composição da praça do Império, visto esses eixos se conjugarem com os 3 corpos adossados à fachada posterior do Museu e respectivos jardins, situados entre eles.”, Cristino da Silva, *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Anteprojecto do novo edifício a construir na Praça do Império, em Belém. Memória Descritiva*, 1943, pp. 13-14.

¹²⁸ O Palácio da Ajuda reintegraria um novo museu, à semelhança do que já tinha acontecido com a abertura, em 1869, da galeria de arte promovida pelo rei D. Luís I.

¹²⁹ cf. Vítor Manaças, *Museu Nacional de Arte Antiga: Uma leitura da sua História, 1911- 1962*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: FCSH-UNL, 1991, p. 42 [texto policopiado].

Parte II. Diogo de Macedo (1889-1959). Um esteta

Capítulo 2. A escultura e a concretização de um ideário

2.1. A sua criação escultórica até 1940: especificidades e alternâncias

*Cada artista, nas suas ambições e no seu
inconformismo natural, projecta e vive num ideal de
autêntico sonho*

Diogo de Macedo (1957)

De acordo com os seus registos memorialistas, o primeiro contacto que Diogo de Macedo teve com a escultura foi através de um álbum de estampas que existia em sua casa com reproduções de obras do escultor António Soares dos Reis (1847-1889)¹³⁰. O prestígio deste escultor gaiense conferia especial importância ao referido exemplar a que sua mãe lhe facultava o acesso sob a intransigente condição de “não molhar o dedo na língua para lhe mudar as páginas”, atendendo à sua tenra idade¹³¹. Ainda durante o período da infância, o crescente gosto pela modelação de figuras era igualmente satisfeito pelas visitas que realizava ao *atelier* do escultor António Teixeira Lopes (1866-1942)¹³² e ao do “pintor de imagens” Albino Barbosa¹³³, situados próximo

¹³⁰ António Soares dos Reis tinha nascido na mesma freguesia, S. Cristóvão de Mafamude. Diogo de Macedo nasceu no dia 22 de Novembro de 1889, Soares dos Reis tinha morrido poucos meses antes, a 16 de Fevereiro, no seu *atelier*, em Vila Nova de Gaia.

¹³¹ Para além deste gosto pela observação das estampas do livro, Diogo de Macedo refere ainda que no largo onde vivia existia um carvoeiro e uma fábrica de cerâmica onde ele, ainda jovem, ia frequentemente buscar gravetos de sobre queimado para desenhar e nacos de argila para fazer as suas “figurinhas”, desenvolvendo progressivamente a curiosidade pela modelação de imagens, Diogo de Macedo, *Gaia, a de nome e de renome. Monografia evocativa*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1938, pp. 26-28.

¹³² António Teixeira Lopes tinha regressado de Paris em 1895, para onde partira em 1885, após a conclusão do curso de escultura na Academia Portuense de Belas-Artes. Em Paris, expôs nos *Salons* de 1886 e de 1894 e participou na *Exposição Universal de Paris*, de 1900, tendo sido agraciado com o *Grand Prix* e com a ordem honorífica francesa de Cavaleiro da Legião de Honra. Em 1901, é nomeado professor de escultura na Academia Portuense de Belas-Artes, sendo durante este período – na primeira década de Novecentos – que Macedo frequenta o seu *atelier* em Vila Nova de Gaia.

Em alguns dos seus textos sobre Teixeira Lopes, Macedo reforça a importância desta convivência para o desenvolvimento da sua vocação artística e posterior aprendizagem, como seu aluno, na Academia Portuense de Belas-Artes. A este propósito escreve: “É que Teixeira Lopes foi um bom professor, e parte da obra dos seus discípulos é um tributo indiscutível da sua. Semeou os segredos da sua profissão, muitos colhidos noutros mestres e nos museus, mas outros descobertos por si na luta com a sua arte

de sua casa. Esta aprendizagem foi posteriormente complementada pela frequência da oficina do artista gaiense José Fernandes Caldas¹³⁴, também seu vizinho, no exercício de modelação de figuras e na técnica de esculpir em madeira. Este último será mais tarde por si considerado como o seu “primeiro professor de desenho e de escultura”¹³⁵. De facto, Diogo de Macedo sublinhará, por diversas ocasiões, a importância que esta prática artística assumiu no seu processo de aprendizagem plástica, iniciado na convivência diária com os artistas e artífices que integravam o círculo restrito da sua vizinhança, aliando a observação do trabalho de um conceituado escultor como era Teixeira Lopes com o dos santeiros e imaginários, em intensa actividade em Vila Nova de Gaia, no final de Oitocentos¹³⁶.

Ao longo da infância e adolescência, Macedo revela gosto pela modelação de figuras, aliando a curiosidade lúdica a uma crescente apetência pela experimentação plástica. A obra destes artistas, escultores e santeiros, vai, aos poucos, formando a sensibilidade estética e a técnica de execução do jovem Diogo de Macedo. É José Fernandes Caldas que o aconselha a matricular-se na Academia Portuense de Belas-Artes, em 1900, com 11 anos de idade, opção que se revelou, contudo, desastrosa e

que foi uma enterneceida intérprete da vida, consoante os olhos e o entendimento da sua alma.” Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano III, n.º 122, Lisboa, 25 Outubro 1936, p. 1.

Macedo refere-se, ainda, ao escultor Teixeira Lopes em diversos outros textos, entre os quais se destacam, pela sua relevância: Diogo de Macedo, “António Teixeira Lopes”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, tomo X, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, pp. 7-13; Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XVII, n.º 52, Agosto 1942, pp. 529-530; Diogo de Macedo, “A arte nos séculos XIX e XX”, *Arte Portuguesa. Pintura*, João Barreira (dir.), Lisboa: Edições Excelsior, s.d. [1951], p. 428; Diogo de Macedo, “O século XIX”, *História da Arte em Portugal*, vol. III, Reynaldo dos Santos (dir.), Porto: Portucalense Editora, 1953, pp. 548-554.

¹³³ Pintor que se dedicava à encarnação de imagens, cunhado do escultor António Teixeira Lopes, com quem o escultor realizava trabalhos de parceria. Diogo de Macedo lembra-o na obra *Gaia, a de nome e de renome. Monografia evocativa* [p. 42] como “o pintor Albino Barbosa, velhinho que coloria as imagens”.

¹³⁴ José Fernandes Caldas era um escultor em madeira, e santeiro, com oficina na Bandeira, perto da casa de Diogo de Macedo, em actividade durante este período. Macedo evoca em diversos escritos a origem popular da sua vocação de escultor desenvolvida através da observação das imagens de santos, produzidas nas oficinas dos santeiros de Vila Nova de Gaia e difundidas através das manifestações de religiosidade popular.

¹³⁵ Diogo de Macedo, “Notas de Arte. Os santeiros do Norte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XI, n.º 30, Lisboa, Outubro 1940, p. 126. Neste mesmo texto, explica que “é em sua memória que escrevo estas linhas a propósito dos santeiros nortenhos, engenhosos no ofício, maltratados pelos outros escultores, mas que um dia, como os de eras mais recuadas, serão reabilitados, coleccionados e quiçá enaltecidos”.

¹³⁶ Durante este período, frequentou, também, a instrução primária na Escola das Estafinhas, em Vila Nova de Gaia, e os estudos liceais no Liceu da Vitória [Liceu Central], no Porto.

que o obrigou à desistência no final desse ano lectivo¹³⁷. Macedo reingressaria em 1906¹³⁸, já com 17 anos, onde se mantém por cinco anos, entre o ano lectivo de 1906-1907 e o de 1910-1911. Nos catálogos das exposições dos trabalhos escolares dos alunos da Escola Portuense de Belas-Artes¹³⁹, referentes aos anos lectivos de 1909-1910 e 1910-1911, Diogo de Macedo integra o grupo de alunos aí representados com duas obras na secção de escultura – *estudo de modelo vivo* e *baixo-relevo* – com as quais obtém a classificação de 17 valores¹⁴⁰ e, no ano seguinte, com a obra subordinada ao tema *Pela Pátria*, com classificação de 18 valores¹⁴¹. A apresentação pública do seu trabalho corresponde, efectivamente, ao ano de conclusão do curso de escultura, 1911, com a referida classificação de 18 valores, na apresentação da obra *Pela Pátria* (1910-1911, gesso, obra destruída pelo autor)¹⁴². Datam ainda do ano de 1911, dois bustos, hoje desaparecidos, retratando os jornalistas Simões de Castro (1886-1917) e Oldemiro César (1884-1953)¹⁴³, ambos seus amigos e assíduos

¹³⁷ A amizade com Armando de Basto (1889-1923), mantida ao longo da vida até 1923 - ano da morte do pintor -, inicia-se na Academia Portuense de Belas-Artes. Sobre este primeiro ano na escola, Diogo relembra: “Quando saíamos da aula fartinhos de copiar estampas de gesso, éramos como pardais granizando e correndo pelo jardim de S. Lázaro fora”, Diogo de Macedo, *Armando de Basto*, “Cadernos de Arte, n.º IX”, Lisboa: Edições Excelsior, 1953, p. 6. Macedo ainda se inscreve no ano lectivo de 1901-1902, mas não conclui a frequência curricular. cf. Processo Individual de Aluno (Diogo Cândido de Macedo Júnior), Escola de Belas-Artes do Porto (1900-1911) / Arquivo da Faculdade de Belas Artes. Universidade do Porto.

¹³⁸ Durante o período que mediou o ano de abandono da Academia Portuense de Belas-Artes e o seu reingresso, Diogo de Macedo inscreve-se, por imposição familiar, na Escola Industrial Infante D. Henrique, no Jardim da Cordoaria, no Porto. No seu primeiro ano de reingresso, 1906-1907, ainda frequenta o ensino industrial, em regime nocturno.

¹³⁹ Denominação atribuída nos catálogos editados nos anos citados.

¹⁴⁰ Neste ano de 1909-1910, Macedo surge ainda representando o 5º ano de desenho histórico com a apresentação de cinco trabalhos.

¹⁴¹ cf. *Catálogo da 19.ª Exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Escola Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno escolar 1909-1910*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910 e *Catálogo da 20.ª Exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Escola Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno escolar 1910-1911*, Porto: Cooperativa Graphica, 1911, respectivamente.

¹⁴² Obra submetida ao programa descritivo: “Um homem do povo, mortalmente ferido, em último arranco, grita *Viva à Pátria*”. Esta obra integrou a *I Exposição Individual*, realizada no Porto, em 1913, e apesar de ter sido posteriormente destruída conserva-se no acervo da Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo (Vila Nova de Gaia) apenas o estudo da cabeça, datado de 1910. A obra representa uma cabeça soltando um grito de raiva, de acentuada expressividade plástica, que lembra a expressão da figura principal do conjunto escultórico do *Portal do Museu Militar* (1890), da autoria de António Teixeira Lopes (1866-1942), filiada programaticamente na obra *Le génie de la Patrie*, elemento constitutivo do conjunto escultórico *Départ des Volontaires de 1792*, vulgarmente denominado por *La Marseillaise* (1833-36), do escultor François Rude (1784-1855).

¹⁴³ Do busto *Simões de Castro* (1911, barro), existe uma reprodução da obra no folheto da peça teatral *O Irremediável*, de 1911, da autoria do retratado. Em nota manuscrita, não datada, reunida no corpus

frequentadores das tertúlias portuenses¹⁴⁴. Acerca destas duas obras, escreve, em 1934: “Os primeiros bustos que modeliei, ainda estudante em S. Lázaro, foi o de Simões de Castro, publicado na fachada de *O Irremediável*, hoje perdido, e o do jornalista Oldemiro César, jamais moldado em gesso, ao qual caiu o nariz, depois o queixo, e por fim o resto. Perderam-se duas obras que nunca chegariam a primas, porque nasceram irmãs de um sonho comum, dum sonho de rapazes ambiciosos e iludidos.”¹⁴⁵ Desta convivência estudantil na cidade do Porto, o pintor Heitor Cramez (1889-1967), seu contemporâneo na escola, escreve: “Todos os cursos têm um chefe, toda a malta tem um guia. Tu eras, na verdade, o chefe do curso e o guia da malta”¹⁴⁶.

A formação estética desta geração, como alunos de belas-artes na cidade do Porto, era completada pelas ideias disseminadas nas tertúlias intelectuais nomeadamente aquela que se reunia no Café Chaves, formada por “poetas, dramaturgos, contistas, panfletários, jornalistas, pintores, escultores, arquitectos, músicos”¹⁴⁷, como o poeta Duarte Solano (1889-1915), os jornalistas Ariosto Silva

documental do *Espólio Diogo de Macedo* [Fundação Calouste Gulbenkian. Biblioteca de Arte] é referido que esta obra pertencia à família do retratado. No entanto, de acordo com informação reunida por Maria Gabriela Gomes de Oliveira em *Diogo de Macedo. Subsídios para uma biografia crítica*, “Estudos Concelhios de Gaya”, Vila Nova de Gaia: Publicações da Biblioteca Pública Municipal, 1974, p. 141, a obra é dada como desaparecida. Informação, aliás, referida por Macedo em 1934, n.º *O Diabo*. Em relação ao busto *Oldemiro César* (1911, barro), em nota manuscrita, não datada, reunida no citado espólio, Macedo refere que a obra pertencia ao retratado e foi por ele destruída. Na monografia de Maria Gabriela Gomes de Oliveira, atrás citada, esta obra é igualmente classificada como perdida, *ibidem*.

¹⁴⁴ Sobre os anos vividos no Porto, ainda aluno da Academia Portuense de Belas-Artes, Macedo escreve: “E foi ali que vegetei seis anos da minha mocidade! Benditas as horas que ganhei na rua, nos campos, em liberdade! Santa rebelião que me salvou os pulmões e me integrou em mim próprio! Ganhei a fama de ser preguiçoso. Embora! Mas ganhei a independência, que não há elogios, nem medalhas, nem considerações corriqueiras que a valham. Não ambiciono nada que pertença aos outros, e sei que o *Louvre* não conta com o meu génio.” Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 18, Lisboa, 28 Outubro 1934, p. 8.

¹⁴⁵ Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 1, Lisboa, 30 Junho 1934, p. 4.

¹⁴⁶ Heitor Cramez, “Meu caro Diogo”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 244-252. O texto de Cramez articula-se, também, com o do pintor Dórdio Gomes (1890-1976), apresentado no mesmo volume de homenagem a Macedo, editado no ano da sua morte: “Aquele endiabrado *Gavroche* de que rezavam as crónicas, de quem me falavam ainda quando da minha chegada ao Porto [1933] alguns colegas seus saudosistas da sua estúrdia escolar, atrevido, irreverente, com a mordacidade fácil e agressiva”, Dórdio Gomes, “Evocando dois anos de Paris”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 244-252.

¹⁴⁷ Diogo de Macedo, *O Diabo*, ano I, n.º 14, Lisboa, 30 Setembro 1934, p. 5. Surgem referências às tertúlias no Café Chaves em: Diogo de Macedo, *Armando de Basto*, “Cadernos de Arte, n.º IX”, Lisboa: Edições Excelsior, 1953; Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, Lisboa, 30 Setembro 1934; Octávio Sérgio, “O Porto de Outrora. O Café do Chaves”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26 Novembro 1961.

(1884-1922), Simões de Castro (1886-1917) e Vaz Passos (1889-1922) e o pintor Armando de Basto (1889-1923). Este grupo, intitulado como *Grupo do Chaves*, reunia-se no café do piso térreo do Hotel Francfort, na esquina das, então denominadas, rua D. Pedro e rua do Laranjal. O Café Chaves tinha sido anteriormente inaugurado num palacete no Jardim da Cordoaria mas, em 1900, fora transferido para o Hotel Francfort, onde se manteve até 1917 – ano da demolição do edifício para a implementação do projecto da avenida dos Aliados. Regressou, então, ao edifício inicial, onde se manteve em funcionamento até 1937. Aí circulavam revistas como *A Águia* e a *Apollon*¹⁴⁸, lia-se a obra de Antero de Quental (1842-1891)¹⁴⁹, de Fialho de Almeida (1857-1911), de Eça de Queiroz (1845-1900) ou de Ramalho Ortigão (1836-1915), valorizava-se o pensamento estético-literário teorizado, em 1912, pelo grupo da *Renascença*

¹⁴⁸ *Apollon. Mensário d'Arte*, n.ºs 1 e 2, Diogo de Macedo (dir.), Porto: Academia Portuense de Belas-Artes, Janeiro/Fevereiro 1910. De entre os colaboradores da revista *Apollon*, nomeiam-se: João A. Ribeiro, Júlio Brandão, Simões de Castro, Narciso de Azevedo, Duarte Solano, António de Azevedo, Oldemiro César, Moreira Lopes, José Bragança, Vaz Passos, Ângelo Jorge, Soares Lopes, Manuel Moura, Manuel Laranjeira, Raúl Martins, Rodrigo Solano e João Lebre e Lima. Publicam-se artigos sobre António Soares dos Reis (de João A. Ribeiro), Artur Loureiro (de José Bragança), Jean-François Millet (não assinado), João António Correia, a quem é dedicado o 2º número da revista (de João A. Ribeiro) e Manuel Laranjeira (de João Lebre e Lima). Diogo de Macedo assegura a direcção da revista e a ilustração de alguns textos. De sua autoria, é reproduzido o desenho *O Semeador*, integrado no ensaio de Manuel Laranjeira intitulado “Arte Nova” (n.º 2, Fevereiro 1910).

Muitos dos membros da tertúlia do Café Chaves colaboraram na revista *Apollon*, formada com o propósito de libertar a reflexão e a prática artística, como se lê no editorial do primeiro número, de Janeiro de 1910: “Queremos voar! tal é a nossa divisa. Poderá parecer demasiado pretensiosa, mas as nossas aspirações são grandes e por isso mesmo só com azas é que poderemos talvez alcançar. Azas? Quem sabe; talvez que algum de nós as tenha! E se as tem, mostra-las-há aqui, porque esta revista não é creada para outra coisa. Sim é neste lugar que nós, rapazes cheios d’altivez e de boa vontade, queremos ensaiar os nossos vôos, mostrando-os ao público para que ele mesmo lhe abra as portas desta cadeia, que é o nosso meio, acanhado, asfixiante e ingrato.” Interessante realçar a afinidade entre este texto introdutório da portuense *Apollon* e o artigo-manifesto enunciado pelo pintor Manuel Bentes (1885-1961) na *Exposição Livre* de Março de 1911, realizada na Galeria Bobone, em Lisboa, e publicado n’*O Paiz: jornal republicano da tarde*, Meira e Souza (dir.), ano 6º, Lisboa, 1911: “A Arte não tem sistemas, tem emoções [...] Queremos ser livres! Fugimos aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres, e, quando possível, às influências das escolas, porque cremos que os artistas têm uma só escola - a Natureza; um dogma único - o Amor.” Uma identidade geracional, a primeira protagonizada pelo grupo de jovens artistas e intelectuais da cidade do Porto, a segunda pelo grupo de artistas, recém-chegados da aprendizagem parisiense, reafirmando ânsia de liberdade de pensamento e de acção. Sobre este mesmo tema, ver Raquel Henriques da Silva, “Sinais de ruptura: “livres” e humoristas”, *História da Arte Portuguesa*, vol. III, *Do Barroco à contemporaneidade*, Paulo Pereira (dir.), “Grandes Temas da nossa História”, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp. 369-372.

Ambas as iniciativas, de ruptura nas suas intenções, não concretizaram, contudo, as suas mais intrínsecas pretensões apresentando-se como modernos mais pelo desejo anti-académico do que pela identidade estética das obras expostas.

¹⁴⁹ Anos mais tarde, ao descrever a sua partida para Paris em 1911, Macedo refere que levava com ele um exemplar de *Sonetos* de Antero de Quental, cuja primeira edição tinha sido publicada, no Porto, em 1886; cf. Diogo de Macedo, “Diogo evoca a sua vocação de escultor”, *Ocidente. Revista Mensal*, vol. LXIV, n.º 301, Lisboa, Maio 1963, p. 263.

Portuguesa, com a presença de Jaime Cortesão (1884-1960), Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e Leonardo Coimbra (1883-1936), e defendia-se a estética dos simbolistas franceses¹⁵⁰. À formação académica, juntavam-se ideais republicanos de proclamação da necessidade de ressurgimento da identidade pátria através da educação e formação cultural do povo, promovendo um discurso de compromisso entre a estética neo-romântica e neo-garrettiana e o ideário filosófico do sebastianismo messiânico. A este movimento literário, essencialmente poético, associava-se a estética dos pensadores e dos artistas do simbolismo francês tão ao gosto das aspirações da jovem geração de estudantes. Existe, de facto, uma coincidência no tempo entre os anos do convívio no Café Chaves e o lançamento do primeiro número da revista *Águia*, editada em Dezembro de 1910, periódico associado ao movimento da *Renascença Portuguesa* para a promoção da cultura e renascimento do projecto de identidade nacional. Diogo de Macedo é claramente influenciado, neste período de formação literária e artística, pelos princípios filosóficos e estéticos desta revista, cujos exemplares continua a receber ainda durante a sua primeira estada em Paris.

De facto, terminada a formação académica na cidade do Porto, Diogo decide seguir o percurso semelhante ao de muitos artistas da sua geração e partir para Paris, ainda em Outubro de 1911¹⁵¹, com uma pensão familiar de 250 francos, com a vontade em descobrir novos mundos, “chegar a Paris com vinte anos, um romance e uma ambição!”¹⁵², aprofundar os estudos e libertar-se do “círculo vicioso da tradição”, como confirma, anos mais tarde, em: “Logo que a idade me livrou das sortes e o diabo se meteu na minha vida, soprando-me ambições e prometendo-me enganosos triunfos [...], larguei barcos e redes sentimentais num *ala que se faz tarde*, não fosse o coração enlear-se-me nalgumas saias ou habituar-se aos elogios, nunca mais me podendo

¹⁵⁰ Diogo de Macedo refere que foi também à mesa do Café Chaves que conheceu a obra de Charles Baudelaire (1821-1867) e de Jean Moréas (1856-1910). cf. Diogo de Macedo, *O Diabo*, ano I, n.º 3, Lisboa, 14 Julho 1934.

¹⁵¹ Em Novembro de 1911, num artigo assinado pelo escritor e crítico Oldemiro César, lê-se: “Partiu ontem para Paris, a completar os seus estudos de escultura, este nosso amigo, rapaz cheio de talento e de boa vontade de triunfar na vida. Felicitando-o, felicitemo-nos também pela sua fuga do pátrio ninho”, *A Montanha*, Porto, 27 Novembro 1911. Uma notícia que corrobora a centralidade da acção de Macedo, ainda estudante, no restrito meio portuense e a franca amizade desenvolvida entre os diversos membros do grupo do Café Chaves.

¹⁵² Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 29.

escapeir das prendas do berço nem do besbaque do círculo vicioso da tradição que por este Portugal tem cegado tanta gente boa”¹⁵³.

Diogo chega ao *Quai d’Orsay* no dia 9 de Outubro, às 5 horas da manhã, instala-se num estúdio na *Cité Falguière*, o número 9, formado por duas divisões, e situado no piso térreo da *Cour*. No texto publicado em 1930, lembrando as vivências parisienses descreve este lugar como se de um quadro se tratasse: “A *cité*, cidade de gatos e aldeia de bisbilhoteiras, era composta por um casarão barato, caserna de estudantes e de modelos, quartos para um lado e para o outro, todos a 30 francos ao mês, no rez-do-chão e no primeiro andar. Por umas escadas de pedra descia-se a um pátio longo, cercado de *ateliers*, vinte ou trinta, todos iguais. Mil trepadeiras, blocos de granito pelos cantos, montões de barro, de telas velhas, de *chassis* quebrados, fogões e cadeiras sem uso, fragmentos de arte abandonada - cemitério de luxos e de sonhos. [...] Em meia-laranja, um murozito coberto de verdura, com mais *ateliers* ao redor, alcandorados como gaiolas, com passagens e pontes para outros *ateliers*, que davam o aspecto à *cité*, de um grande navio cheio de maluquinhos.”¹⁵⁴

A *Cité*, no bairro de *Montparnasse*¹⁵⁵, torna-se um local de especial relevância no seu processo de integração no meio parisiense uma vez que esta lhe proporcionava o convívio permanente com os artistas aí residentes, tanto os portugueses como

¹⁵³ Diogo de Macedo, *Gaia, a de nome e renome. Monografia evocativa* Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1938, p. 30.

¹⁵⁴ Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 32.

¹⁵⁵ A *Cité Falguière*, em *Montparnasse*, e a *Maison du Trapeur*, popularizada como *Bateau-Lavoir*, em *Montmartre*, são núcleos de residências para artistas, intelectuais e boémios, situados em dois populares bairros da cidade de Paris. O *Bateau-Lavoir*, de inícios de Novecentos, é descrito por Pierre Cabanne, em 1963, como: “*Le long d’une place en pente, sur le flanc sud de Montmartre, une mesure sans étages, grise, sale, bralante, insere à mi-côte sa façade entre deux rues de guingois. Cette curieuse bicoque, toute en escaliers, couloirs ou corridors noirâtres et suintant d’humidité, est bâtie de telle sorte qu’à cause de la déclivité du terrai on pouvait habiter soit le sous-sol, soit le grenier selon le côté où l’on se plaçait. Trois fenêtres seulement en façade, le reste s’étage sans plan ni equilibre, dans les profondeurs d’un incroyable amas de poutres, cloisons, verrières crevées, chausse-trapes, murs à demi-ruinés, un dédale où se glissaient les ombres furtives de tous les rats du quartier. C’était, 13 place Ravignan, aujourd’hui Emile Goudeau, la Maison du Trappeur, que l’on surnommait aussi le Bateau-lavoir parce qu’elle ressemblait à ces constructions de bois et de verre où les ménagères venaient laver leur linge au bord de la Seine. Dans ce lieu insolite où vivaient des artistes, des poètes, des bohèmes de toutes sortes avec leurs femmes, leurs maîtresses, leur marmaille, leurs chiens et leurs chats, devait naître le mouvement artistique le plus important du XXe siècle et l’un de ceux dont le ferment révolutionnaire allait se révéler capital dans la transformation de l’optique des peintres: le Cubisme*” Pierre Cabanne, *L’épopée du Cubisme*, Paris: La Table Ronde, 1963, p. 11. Uma descrição em muito semelhante à de Macedo, de 1930 sobre a *Cité Falguière*, que recria a vida de criatividade e boémia destes artistas, maioritariamente estrangeiros, que se instalavam em Paris para estudar e trabalhar.

muitos outros, de diferentes nacionalidades. De entre os compatriotas, Diogo de Macedo faz referência ao pintor Manuel Bentes (1885-1961), ao historiador e crítico de arte José de Bragança (1892-1982), a José Pacheko (1885-1934), ao escultor António de Azevedo (1889-1968) e ao pintor Armando de Basto (1889-1923), nomeando igualmente a presença do pintor Guilherme de Santa-Rita (1889-1918) em *Montparnasse* no ano de 1911, apesar de não ter convivido com ele durante esse mesmo período. Dos artistas estrangeiros com *atelier* na *Cité Falguière*, Diogo cita, entre muitos, os pintores Tsuguharu Foujita (1886-1968)¹⁵⁶ e Amedeo Modigliani (1884-1920)¹⁵⁷ e o escultor Joseph Bernard (1866-1931)¹⁵⁸. A sua vida em Paris é

¹⁵⁶ Tsuguharu ou Léonard Foujita (1886-1968), artista japonês naturalizado francês em 1955, com uma actividade multifacetada, sendo preferencialmente pintor, gravador, ilustrador, ceramista, cineasta e fotógrafo. Chega a Paris em Agosto de 1913 e aí tem o primeiro contacto directo com a obra de Picasso, numa visita ao seu *atelier*, acontecimento que influenciará o curso da sua criação artística. Instala-se na *Cité Falguière*, em 1914 (dado referido na monografia de Macedo), junto de Chaïm Soutine (1893-1943) e de Modigliani, e realiza a sua primeira exposição, um enorme êxito, em Junho de 1917, já Diogo se encontrava em Portugal. Fixa residência permanente em Paris após a II Guerra Mundial mantendo uma intensa actividade artística. Como um dos artistas da *École de Paris*, Foujita realizará, ao longo da sua vida, exposições em diversas cidades europeias, América Latina, Nova Iorque, Tóquio e Pequim. O seu último trabalho foi a construção da capela de *Notre-Dame de la Paix* (ou capela Foujita) em Reims (1965-66).

¹⁵⁷ Amedeo Modigliani (1884-1920), nascido em Livorno, Itália. Com 14 anos começa a trabalhar no *atelier* de um dos pintores mais famosos de Livorno, Guglielmo Micheli (1866-1926), aí tendo a sua primeira formação artística. Neste mesmo *atelier* conhece, em 1898, Giovanni Fattori (1825-1908) que o leva a descobrir o movimento dos *Macchiaioli*. Decide, em 1906, partir para Paris onde desenvolve o seu trabalho de pintura e escultura, integrando-se no meio intelectual parisiense. Reside durante diversos anos na *Cité Falguère*, onde Diogo de Macedo o conhece e com quem convive regularmente até ao ano de 1914, ano do regresso de Macedo a Portugal. Já doente, Modigliani parte, em 1918, para o sul de França. Regressa a Paris ainda no final desse ano e morre, com tuberculose, na capital francesa em 24 de Janeiro de 1920, aos 35 anos.

¹⁵⁸ Joseph Bernard (1866-1931), escultor francês que estudou na *École des Beaux-Arts* de Lyon, partindo depois para Paris, em 1887, onde estudou com Jules Cavelier (1814-1894). Era grande admirador de Auguste Rodin (1840-1917) e foi na prática do trabalho em *ateliers* de escultores que Bernard foi consolidando a sua formação. A sua primeira encomenda pública data de 1905-1911, o monumento a Michel Servet. Viveu igualmente durante a década de 1910, nos *ateliers* da *Cité Falguière*, em Paris. Em 1921, fixa-se definitivamente em Boulogne-sur-Seine, onde instala o seu *atelier*. Alcançou ainda na década de 1910 o reconhecimento oficial e público e trabalhou com regularidade até ao ano da sua morte, em 1931.

Diogo de Macedo refere acerca de Bernard, em 1934, que: “Joseph Bernard foi um simpatiquíssimo misantropo que conheci na *Cité Falguière*, nos meus estouvados tempos de estudante. Devo-lhe algumas palavras de encorajamento, e devo-lhe a alegria da sua exposição de 1914, nas vésperas da Grande Guerra. [Macedo refere-se à exposição *Joseph Bernard*, na Galerie Manzi Joyant, Paris, em 1914] [...] Filho de um simples pedreiro, Bernard orgulhava-se de ter o mesmo ofício. Nenhum mármore ou granito tinha escabrosidades que ele não vencesse. [...] Discípulo de Rodin – além da sabedoria que trouxera das oficinas de seu pai – colheu-lhe os princípios profissionais para o seu pagão “*métier*”. [...] Com que terna lembrança eu o revejo, na sua blusa de linho, a boina basca e os “sabots” de camponês, desbastando um alto-relevo “*d’après*” um cartão para um fresco que havia pintado no seu *atelier* da *Cité Falguière*, onde todos nós, os vizinhos o respeitávamos”, Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 8, Lisboa, 19 Agosto 1934, p. 8.

igualmente preenchida com a visita a museus, com especial interesse pelo Louvre¹⁵⁹, galerias de arte e monumentos da cidade, hábitos noticiados pelo periódico português *A Montanha*, em 1913, como “Febril, ansioso de beleza e perfeição, frequenta as escolas de arte, visita os muzeus, vê, observa e sente, arquivando e metodizando no seu claro espírito todas as complexas sensações que a grande capital lhe oferece”¹⁶⁰, um jornal cuja equipa editorial frequentava a tertúlia portuguesa dos jovens estudantes de belas-artes, na qual se incluía o jornalista Vaz Passos, do círculo de amigos de Macedo.

Em Paris, Macedo frequenta, ainda, aulas do escultor Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929)¹⁶¹, na *Académie de la Grande Chaumière*¹⁶², do escultor Paul-Wayland Bartlett (1865-1925)¹⁶³, na *Académie Julian*¹⁶⁴ e do pintor Bernard Naudin (1876-

¹⁵⁹ “[...] após uma visita aos egípcios, no Louvre, que me exaltaram quási à folia de tentar pegar em armas e bagagens e seguir no primeiro barco que me quisesse conduzir para além”, Diogo de Macedo, 14, *Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 46.

¹⁶⁰ “Um artista. O escultor Diogo de Macedo”, *A Montanha. Diário Republicano da tarde*, ano 3.º, Porto, 29 Maio 1913.

¹⁶¹ Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), escultor francês nascido em Montauban que cedo iniciou os trabalhos como gravador de madeira na oficina de ebanista de seu pai. Estudou na *École des Beaux-Arts* de Toulouse e, em 1884, partiu para Paris para terminar os estudos. Frequentou *École des Beaux-Arts* onde estudou com os escultores Alexandre Falguière (1831-1900) e Jules Dalou (1838-1902). Entre 1896 e 1904, trabalhou no *atelier* de Rodin e desenvolveu uma plasticidade muito própria nos seus trabalhos tendo realizado diversas, e significativas, encomendas públicas. Foi premiado com a Legião de Honra, em 1924, como reconhecimento da sua actividade escultórica.

¹⁶² Escola de arte, privada, situada na *rue de la Grande-Chaumière*, 14 (6^e arrondissement), em *Montparnasse*, fundada em 1902 por Martha Stettler (1870-1946) – pintora de origem suíça. Aí se organizavam cursos livres de desenho, pintura e escultura com aulas teóricas e práticas. A *Grande Chaumière* proporcionava igualmente aos seus alunos a inscrição na actividade de “croquis à cinq minutes” que consistia em sessões de desenho com modelo vivo.

¹⁶³ Paul-Wayland Bartlett (1865-1925), escultor de origem norte-americana, discípulo do escultor francês Emmanuel Frémiet (1824-1910) e autor de estatuária pública e obras de temática animalista. Uma das suas obras mais referenciadas é o baixo-relevo do frontão do edifício da Câmara dos Representantes, no Capitólio (Washington DC), intitulado *Apotheosis of Democracy* (1908-1916).

¹⁶⁴ Academia livre de pintura e escultura fundada, em 1868, pelo pintor Rodolphe Julian (1839-1907) que integrou o ensino a mulheres artistas a partir de 1880. No início, a academia situava-se na *Passage des Panoramas* (2^e arrondissement) mas ao longo do século XIX foram surgindo mais núcleos de *ateliers* de ensino: em 1877, na *rue du Dragon*, 31 (6^e arrondissement) e na *rue Vivienne*, 51 (2^e arrondissement); em 1888, na *rue de Berri*, 5 (8^e arrondissement) e na *rue Faubourg Saint-Honoré*, 28 (8^e arrondissement); em 1890, inaugura um outro na *rue Fontaine*, 28 (9^e arrondissement) e, por fim, em 1896, na *rue du Cherche-Midi*, 55 (6^e arrondissement). Esta academia encerra a sua actividade nos primeiros anos de 1940. Na documentação reunida no *espólio Diogo de Macedo*, na Biblioteca de Arte da FCG, não há referência à localização do núcleo de aprendizagem contudo, parece provável que Macedo tenha frequentado os *ateliers* do 6^e arrondissement pela sua maior proximidade com a *Cité Falguière*.

1946)¹⁶⁵, na *Académie Colarossi*¹⁶⁶. A frequência destas aulas nas academias livres contribuíram, muito provavelmente, para a sua admissão, em 1912, na *École des Beaux-Arts*¹⁶⁷ onde é aluno de Jean-Antoine Injalbert (1845-1933)¹⁶⁸, com quem desenvolve o gosto pela escultura monumental, com figuras plenas de movimento, de expressividade, sensualidade e força anímica. Na verdade, a obra de Diogo de Macedo, nomeadamente a destinada a edifícios e espaços públicos, apresenta semelhanças formais com a escultura de Injalbert¹⁶⁹. Acerca do seu processo de aprendizagem em Paris, desenvolvido entre 1911 e 1914, Diogo reconhece a afinidade da sua obra com a expressividade artística vigente nas academias livres e na *école*, lamentando as opções das mais recentes experiências plásticas dos artistas de vanguarda do círculo parisiense das primeiras décadas de Novecentos ao considerar, em 1913, que a arte francesa “caminha para a decadência [...] sem maior ideal que a originalidade” e sem

¹⁶⁵ Bernard Naudin (1876-1946), pintor francês que se notabilizou como ilustrador e gravador (sobretudo de água-forte).

¹⁶⁶ A *Académie Colarossi* tinha sido fundada em 1870 pelo escultor italiano Filippo Colarossi na *rue de la Grande-Chaumiére*, 10 (6^e arrondissement), tendo também um outro *atelier* a funcionar na *avenue Victor-Hugo*, 43 (16^e arrondissement). Também nesta academia, à semelhança do que se verificava na já citada *Académie Julian*, havia aulas para artistas de ambos os géneros, havendo mesmo aulas mistas, e os alunos frequentavam sessões de modelo vivo masculino (práticas ainda não aceites no ensino oficial da parisiense *École des Beaux-Arts*). Esta academia encerrou a sua actividade na década de 1930.

¹⁶⁷ Acerca da sua admissão na *École des Beaux-Arts*, lê-se n’*A Montanha*: “É dever da imprensa, neste acordar de actividades e energias que caracteriza o actual momento histórico, citar e encorajar os novos [...], [o jornal] presta homenagem ao moço escultor Diogo de Macedo, que, embora ainda no início da carreira artística, acaba de obter a honra, difícil e consagradora de ser admitido no *Salon de Paris*”, “Um artista. O escultor Diogo de Macedo”, *A Montanha*, ano 3.º, Porto, 29 Maio 1913.

A este propósito, Macedo afirma, numa entrevista concedida ao jornalista, e seu amigo, Vaz Passos: “De resto, todo o artista português na *École des Beaux-Arts* de Paris é sempre bem recebido. Afirmam que, ao contrário da maioria dos estudantes de escultura, sabem desenhar duma forma destacável”, Vaz Passos, “Assuntos de Arte”, *A Montanha*, Porto, 13 Julho 1913, p. 1.

A este propósito, cite-se Marie Claude Genet-Delacroix, “Un bilan de l’enseignement des arts en 1914. À partir de l’œuvre du Conseil Supérieur des Beaux-Arts”, *L’éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Dominique Poulot; Jean-Miguel Pire; Alain Bonnet (coord.), Col. “Art & Société”, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2010, pp. 297-321 e Samuel Montiègue, *L’Académie Julian et ses élèves canadiens. Paris, 1880-1900*, Université de Montréal, Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques. Faculté des arts et sciences, Thèse PhD en Histoire de l’art, 2011.

¹⁶⁸ Jean-Antoine Injalbert (1845-1933), escultor francês, professor em Paris, na *École des Beaux-Arts*. Recebeu o *Prix de Rome*, em 1874, e, em 1889, o *Grand Prix* na *Exposition Universelle*, realizada em Paris. O escultor Costa Motta (sobrinho) (1877-1956), em Paris entre 1904 e 1906, trabalhou com Injalbert, durante o seu período de formação parisiense.

¹⁶⁹ cf. *Fachada do Teatro Nacional de S. João*, Porto (1915); *Fachada do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa (1938) e figuras isoladas nos projectos para concurso do *Monumento a João de Deus* (1932) e de *António José de Almeida* (1933), respectivamente.

um rumo definido¹⁷⁰. Este, ao rejeitar esta obsessão pela originalidade que, na sua opinião, se esvai e nada constrói, defende como sua sensibilidade estética a busca interior pela verdade, por uma verdade legitimada na afinidade com a realidade, ainda que apropriada pela espiritualidade do artista. E, ainda que este percurso de aprendizagem se tenha revestido de significativa importância para o seu amadurecimento técnico e consequente processo de integração no meio artístico parisiense, Macedo elege Auguste Rodin (1840-1917) e Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929) como os dois escultores que mais o influenciaram nos anos de aprendizagem em Paris¹⁷¹. Do primeiro, experienciou a observação directa da sua obra, então ausente dos museus portugueses, e acompanhou os últimos anos do seu percurso artístico, confidenciando, anos mais tarde, que a obra de Rodin é expressão de “um vulcão em plena efervescência”¹⁷², sendo a pulsão interior da sua obra plástica que mais o inspira e o guia no processo criativo da sua obra, do segundo, assistiu a duas lições na academia livre *de la Grande Chaumière*, sobre arte pré-clássica, egípcia e assíria, e aprendeu o seu ofício, admirando a sua criação escultórica, e interiorizando uma materialidade plástica que o influenciará igualmente quando Diogo se liberta da

¹⁷⁰ Vaz Passos, “Assuntos de Arte”, *A Montanha*, Porto, 13 Julho 1913.

¹⁷¹ Nesta entrevista ao jornal *A Montanha*, de 13 Julho de 1913, Diogo de Macedo afirma, a propósito de Rodin: “Desse artista muito queria dizer-lhe, porque é o meu maior mestre, o escultor que eu mais admiro ... Deante dele sinto-me pigmeu como se enfrentasse o mar. O mar ... já alguém o venceu ... Sim, e a Rodin ainda ninguém o conseguiu! Há algo de Deus na beleza da sua obra. E como ninguém, até hoje, ele tem gravado no mármore as cinco letras do amor. Para o compreender é necessário vê-lo com os “olhos d’alma”. Ele que, ao contrário de Meunier, seu émulo em arte, é o cantor da alegria e da beleza. Amo-o sobretudo por isso, meu amigo.” Macedo desenvolve novas considerações sobre Rodin e Bourdelle, em obra datada de 1940, contrapondo as singularidades de cada um dos escultores da seguinte forma: “Os seus sentidos, os seus dons e sensibilidades, foram guiados por estrêlas de brilho diversos. Os dois esculpiram e escreveram, porque a sua alma era educada em poesia. Vénus inspirou o primeiro [Rodin]; Minerva, o segundo [Bourdelle]. Enquanto aquele, sofregamente, viveu a beleza da carne através do mistério da meia-luz que lhe ia romantizando o génio, este, matematicamente, absorveu a chama do espírito através da ideia que o seu génio soube plasticizar arquitecturalmente.” Diogo de Macedo, *Cinco escultores franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol*, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, Lda, 1940, pp.6-7.

Na entrevista de 1913, atrás citada, são referidos ainda como artistas com os quais Macedo tem afinidades de gosto, os pintores Henri Martin (1860-1943), pintor neo-impressionista, amigo de Rodin, que desenvolve, a par da paisagem, temas próximos da sensibilidade simbolista, e Lucien Simon (1861-1945), professor na *Académie de la Grande Chaumière* influenciado pela obra dos impressionistas que integrou o pequeno grupo de artistas denominado *Bande Noire*, designação atribuída pela marcante presença de tonalidades sombrias nas suas obras; cf. Vaz Passos, “Assuntos de Arte”, *A Montanha*, Porto, 13 Julho 1913.

¹⁷² Diogo de Macedo, Rodin, Coimbra: Publicações do Instituto Francês em Portugal, 1935, p. 7.

espiritualidade da subjectividade literária de alguns dos seus temas e reorganiza a expressão para a depuração modernizante das formas.

Recordando, ainda, a importância destes anos vividos em Paris, o escultor António de Azevedo (1889-1968)¹⁷³ escreve na *Ocidente*, no volume de homenagem a Diogo de Macedo, que “a influência académica, nesse tempo muito forte entre nós, trazia-nos acorrentados às suas fórmulas e receitas. Felizmente, Paris começou a exercer sobre a nossa sensibilidade a sua extraordinária magia, libertando-nos dos preconceitos da escola que daqui levávamos”¹⁷⁴. Estas palavras exprimem, de facto, o impacto que a aprendizagem na capital francesa provocava nestes jovens estudantes, experienciada por Diogo de Macedo tanto na experiência do seu quotidiano como na ânsia de acolher diferentes formas artísticas, vividas na expectativa de traçar uma específica identidade criativa, integrando-se, simultaneamente, no ritmo urbano da capital francesa, recordado como “os ruídos tinham eco abafado numa luz pardacenta de névoa que envolvia tudo, massas de casario, árvores, pessoas, e o próprio céu. [...] sozinho, sem ninguém à minha espera, entregue apenas ao Anjo da Guarda de meus sonhos, confiei nas surpresas. A meus olhos de provinciano, tudo parecera de cor confusa; mas no meu coração preparado a resistências, um calor febril me animava.”¹⁷⁵

A formação desenvolvida na cidade de Paris permitia-lhe a maturação de ideais e a confiança na sua sensibilidade estética, evidente na entrevista concedida ao periódico *A Montanha*, durante as férias de 1913, quando conclui que “vivo da luz, da cor, do movimento e sobretudo da forma. Quando esmago o barro nos dedos, na procura duma linha ou duma expressão, eu oiço músicas fantásticas em redor da

¹⁷³ António de Azevedo (1889-1968), escultor nascido em Vila Nova de Gaia e aluno de António Teixeira Lopes na Escola de Belas-Artes do Porto onde tirou o curso de “Desenho Histórico e Escultura”. Em seguida, prossegue a sua formação artística em Paris para onde parte em 1911, aí permanecendo até ao ano de 1914, como Diogo. Regressado ao círculo portuense, participa em 1915 na *I Exposição de Humoristas e Modernistas*, realizada no salão do Jardim Passos Manuel, no Porto. Em 1931, é convidado para director da Escola Industrial e Comercial de Guimarães, cargo que ocupa durante 27 anos.

¹⁷⁴ António de Azevedo, “Diogo de Macedo”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 241-243

¹⁷⁵ Diogo de Macedo, *Amedeo Modigliani e Amadeo de Souza Cardoso*, Lisboa: Edições Panorama, 1959 [p. 2]. Diogo de Macedo cruza-se com Amadeo de Souza-Cardoso em Paris durante estes anos mas, segundo testemunho seu, apesar de se conhecerem não aprofundam relação de amizade. Ao contrário, de Modigliani, com *atelier* na Cité Falguière, Macedo torna-se amigo e companheiro de aventuras, com quem também visita exposições e discute temas de arte.

minha frente”¹⁷⁶. Macedo termina ainda esta entrevista reconhecendo qualidade na obra da nova geração de artistas portugueses, capaz de protagonizar a tão esperada renovação da arte nacional, enunciando a vontade em conduzir a arte portuguesa à expressão da contemporaneidade, não pretendendo, contudo, desinscrevê-la da herança cultural modelada pelos desígnios do naturalismo de Oitocentos¹⁷⁷.

Durante este período de permanência de férias em Portugal, Diogo de Macedo organiza a sua *I Exposição Individual*¹⁷⁸, no Átrio da Misericórdia entre 24 de Dezembro de 1913 e 8 de Janeiro de 1914, que reuniu um conjunto de dezanove esculturas e onze desenhos, datados de 1912 e 1913. No início do catálogo, uma citação do pintor Eugène Carrière (1849-1906)¹⁷⁹, “La transmission de la pensée par l’art, comme la transmission de la vie, est oeuvre de passion et d’amour”, reforça a convicção de Macedo na importância da subjectividade do artista no processo criativo de apropriação plástica da realidade, de acordo com o ideário estético professado no círculo cultural portuense durante o seu período de estudante. O já citado jornalista Simões de Castro, na crítica a esta exposição, apresenta Macedo como “uma grande alma de artista que observa, sente e executa”, centrando a tónica na criação como expressão plástica do sentimento do artista perante o real, regulando-se por uma definição visivelmente vaga e generalista que enuncia, sem caracterizar, a obra apresentada¹⁸⁰. A exposição, apesar de muito noticiada¹⁸¹, foi um acontecimento de

¹⁷⁶ Vaz Passos, *op.cit.* Diogo de Macedo revela também nesta frase a influência que a estética simbolista exerceu na sua formação estética como membro do círculo cultural portuense na primeira década de Novecentos, experiência continuada em alguns dos círculos frequentados durante a aprendizagem em Paris.

¹⁷⁷ “folgo em ter ocasião de dizer-lhe que sim. Eu confio na nova geração, como em mim próprio. O ressurgimento far-se-á, creia-o”, *ibidem*. Contudo, o ressurgimento faz-se pela transformação na continuidade, valorizando a arte *verdadeira*, aquela que pontua o curso da história valorizando a criatividade artística – a legitimada pela história, diria Macedo, anos mais tarde –, pois, recuperando uma outra afirmação já anteriormente pronunciada, nesta mesma entrevista de 1913, acerca da arte francesa do início do século XX, a vanguarda com ânsia de originalidade e desapego pelo passado não conduzirá, vaticina, à concretização dos ideais dessa jovem geração de artistas.

¹⁷⁸ A exposição foi organizada em parceria com o pintor Joaquim Lopes (1886-1956), também ele a expor pela primeira vez, aluno do último ano do curso de “Pintura” na Escola de Belas-Artes do Porto. Joaquim Lopes apresentou um conjunto de vinte e sete obras.

¹⁷⁹ Eugène Carrière (1849-1906), pintor do círculo do escultor Auguste Rodin; cf. *Auguste Rodin – Eugène Carrière* [11 Julho a 1 Outubro 2006], Musée d’Orsay, Paris: Flammarion, 2006. Sobre as exposições individuais de Diogo, consultar Andreia Magalhães, “Diogo de Macedo: as exposições individuais”, *Encontro de Escultura*, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2004, pp. 83-127.

¹⁸⁰ “Ainda bem que nem tudo é esterilidade neste belo solo português, onde tantas actividades se dispersam e neutralizam nas mesquinharias da politiquice e da má-língua? [...] Diogo de Macedo e

âmbito eminentemente regional uma vez que não existe qualquer referência na imprensa escrita da capital.

De entre as críticas à exposição, salientamos a pertinência da análise desenvolvida pelo médico, e figura destacada do círculo cultural portuense, Pedro Vitorino (1882-1944), n' *A Montanha*, que caracteriza a obra trazida a público por Diogo de Macedo como sendo a de um artista que “procura a cor, com um êxito notável. Por cor deve entender-se a mancha, o relevo, a disposição das saliências e reentrâncias, onde a luz possa provocar alternadamente claros e sombras, profundas ou esbatidas”¹⁸², pela forma como o comentário se aproxima das intenções estéticas e criativas do jovem escultor. Reforça-se a filiação da sua obra na herança da escultura francesa de finais do século XIX, tão do agrado de Macedo, e entende-se as suas pretensões de aprisionamento da carga emotiva de cada peça pela desmultiplicação do facetamento das formas constitutivas da figura. As obras apresentadas a público, *Alma Doente*¹⁸³ (1912-1913, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira

Joaquim Lopes não são já, para esses que no nosso meio se interessam por assuntos de Arte, dois desconhecidos. O primeiro, que concluiu o seu curso de escultura na Escola de Belas-Artes do Porto com a apresentação de um notável trabalho, onde as suas superiores qualidades nitidamente se denunciavam, soube pelo seu trabalho e pelo seu talento, conquistar o difícil acesso ao *Salon* de Paris, apresentando aí uma bela cabeça de velho, que na presente exposição encontramos exibida, e na qual a técnica do artista se afirma já na execução larga e firme do seu trabalho. [...] Diogo de Macedo expõe ainda alguns desenhos da sua pasta de impressionista, onde se revela a mesma inspiração que anima a sua obra de escultor.”, Simões de Castro, “Arte. A exposição de Diogo de Macedo e Joaquim Lopes”, *A Tarde*, ano I, n.º 90, Porto, 29 Dezembro 1913.

¹⁸¹ Numa outra crítica à mesma exposição de 1913-14, assinada por Ariosto Silva, lê-se que: “Depois de uma longa estada em Paris, Diogo de Macedo, que partira deste Porto ronceiro cheio de ambições e de talento, voltou há meses aos braços abertos dos seus amigos com uma bagagem preciosa de Arte, feita com saber e com alma, para mostrar-lhes que eram bem fundadas as esperanças que nele punham e para dizer-lhes que, ao contrário do que a tantos esperançosos artistas tem sucedido, ele se não perdera por lá em devaneios e prazeres, mas aproveitara bem o seu tempo trabalhando muito e estudando muito. Com efeito, as suas obras de hoje, livres já do amaneiramento acanhado e acabadinho, que é como que a chancela da Escola, de cujas influências ele tentou sempre desviar-se, apresentam-se com uma técnica arrojada e original que casa bem com a sua visão larga de poeta e psicólogo. E foi assim que Diogo de Macedo, apesar das suas esculturas dum cunho moderno e bizarro serem uma inteira novidade para o nosso público rotineiro, conquistou plenamente o seu agrado, conquistando também o lugar, que ninguém lhe nega já, entre os nossos maiores escultores. Ele, além de conseguir sempre dar-nos a emoção intensa desejada, procura na linha exterior quebrar toda a monotonia vulgar das figuras, procurando na composição a maneira mais bela e mais natural de as decorar” Ariosto Silva, “Arte. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes”, *A Tarde*, ano I, n.º 100, Porto, 10 Janeiro 1914.

¹⁸² Pedro Vitorino, “Artistas Novos. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes”, *A Montanha*, 3.º ano, n.º 883, Porto, 7 Janeiro 1914, p. 1.

¹⁸³ Nos textos de crítica à exposição lê-se: “[...] a *Alma Doente*, o mais belo trabalho da sua exposição, obra-de-arte perfeita e íntegra. Só por si, essa cabeça magistral em cujas linhas, de uma admirável

Lopes/Galerias Diogo de Macedo), *Beethoven*¹⁸⁴ (1913, gesso, Porto, col. particular) e *Camilo*¹⁸⁵ (1913, gesso, S. Miguel de Seide, Casa de Camilo; bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) reúnem-se num conjunto coerente, com afinidades formais no modo como o escultor cria diferentes estados de alma, como uma vida que se esvai, na primeira figura, uma outra cuja intensidade se pressente no vigor das mãos cruzadas que apoiam o movimento introspectivo da cabeça e um retrato, com as exigências precisas de fisionomia numa vigorosa plasticidade expressiva em execução de *non finito*. Filiação rodiniana na intenção da obra, centrada no exercício expressivo das mãos, foco centralizador da acção em que “as mãos, especialmente, resumem a expressão da figura”¹⁸⁶. A propósito do retrato de Camilo Castelo-Branco, Macedo escreve, em 1934: “Tinha vinte e pouquíssimos anos, quando modeliei o busto de Camilo. Arranquei-o a algumas páginas do escritor, a meia dúzia de retratos seus e às reminiscências de uma tia que tive, que fôra da intimidade de Ana Plácido. [...] A crítica nortenha estranhou o busto de Camilo, ao qual não modeliei os olhos, e só lá no fundo das órbitas indiquei as pupilas. Fôra o meu excesso de literatice que me inspirara aquele erro plástico. [...] Tenho na minha

sobriedade, há todo um poema de íntima dor, de recalcada mágoa, de intelectual sofrimento”, Simões de Castro, *A Tarde*, ano I, n.º 90, Porto, 29 Dezembro 1913, p. 1.

Por outro lado, no *Diário do Norte*: “*Alma Doente* é o mais belo exemplo deste processo artístico. Nessa cabeça, modelada com extraordinária largueza de técnica, há um pensamento mortificante que nos subjuga. Como trabalho de síntese psicológica é perfeitíssimo”, *Diário do Norte*, ano I, n.º 284, Porto, 31 Dezembro 1913. Esta obra foi adquirida, ainda durante a exposição, por um coleccionador particular, facto comprovado por nota assinada por Ariosto Silva: “Agora temos a *Alma Doente* que é uma maravilha. Esta obra, se houvesse na nossa terra quem superiormente se interessasse por coisas de Arte, seria logo adquirida para um Museu onde pudesse ser admirada por todos. Assim, só o feliz homem que a comprou, e que eu invejo, poderá contemplá-la”, Ariosto Silva, “Arte. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes”, *A Tarde*, ano I, n.º 100, Porto, 10 Janeiro 1914.

¹⁸⁴ Émile-Antoine Bourdelle executa uma série de mais de 24 esculturas de Beethoven, entre 1888 e 1929. Macedo frequentou as aulas de Bourdelle na *Académie de la Grande Chaumière* e é um admirador confesso da obra do escultor desde os seus primeiros meses em Paris, influência directa para a execução desta obra levada a exposição.

¹⁸⁵ “Exposto na minha primeira exposição não apareceu um só camilianista - e a confraria é avultada...-, que o adquirisse por 50 escudos. [...] Em Famalicão, porém havia um jornal. Alguém ali, - creio ter sido o Dr. Nuno Simões -, lembrou-se de abrir uma subscrição para a sua compra, contribuindo cada admirador de Camilo, apenas com 10 tostões. Era uma exigência da homenagem. E assim se fez a aquisição do maltratado busto. [...] Lá está em Seide, na pobre casa que visitei anos antes. Nunca mais voltei a vê-lo.” Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 1, Lisboa, 30 Junho 1934, p. 4.

¹⁸⁶ Maria Rosa Figueiredo “Apenas uma vez vi Rodin”, *Encontro de Escultura*, Porto: Faculdade de Belas Artes, 2004, p. 39.

lembrança uma respeitosa impressão de ter andado próximo da verdade, quando o modelei.”¹⁸⁷

Um outro retrato apresentado nesta mesma exposição é o *Niña de Velasquez* (1912, bronze, Lisboa, MNAC) cujo modelo foi a jovem Marcelle, filha do dono do café parisiense *Chez Mazet*, local muito frequentado pelos artistas da *Cité Falguière*¹⁸⁸. Um equilibrado retrato pueril, de filiação francesa no tratamento formal da figura, no movimento imprimido e na expressividade do conjunto. Macedo cria a síntese do movimento, artificialismo da realidade, no momento preciso em que a criança tenta voluntariamente desviar o olhar do observador, escondendo o rosto sobre o seu lado esquerdo. Interessante notar que Diogo de Macedo, em narrativa mais tardia – datada de 1930 –, e adoptando uma postura autocrítica, caracteriza a criação escultórica deste período como tendo sido inspirada por “um certo romantismo enganoso – literatices chochas que tresandavam a ingenuidade deslumbrada”¹⁸⁹, reconhecendo nas obras uma expressividade púbere, polida “numa técnica teixeiralopesca”¹⁹⁰.

Contudo, apesar das obras anteriormente mencionadas se apresentarem como exemplares de estimulante plasticidade e gramática compositiva, aquela que mereceu o maior destaque da crítica nacional foi *Tête de Vieillard* ou *Velho* (1913, gesso, Porto, MNSR), exposta no *Salon des Artistes Français*, também em 1913, e símbolo do início da participação de Diogo de Macedo em exposições de arte, na cidade de Paris. Trata-se de um retrato em gesso, uma cabeça de velho, de rosto longitudinal, movimento acentuado pelas longas barbas que rematam a composição, com uma expressão cansada mas serena, obra resultante do trabalho directo da matéria e criação de um equilibrado ritmo na volumetria das formas. De entre as obras apresentadas, resta ainda referir a obra *Le Déclin* ou *Velha* (1912, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), composição de estrutura mais realista que as anteriores e em que emotividade plástica se concentra na subtileza expressiva das

¹⁸⁷ Diogo de Macedo, *idem*.

¹⁸⁸ Em 14, *Cité Falguière*, Macedo refere que o *Chez Mazet* era também um local para exposição das obras dos jovens artistas que frequentavam o café, uma galeria livre sem condicionalismos de qualquer espécie, onde Macedo deixou esquecido o gesso desta obra. Cf Diogo de Macedo, 14, *Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 12.

¹⁸⁹ Diogo de Macedo, 14, *Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 31.

¹⁹⁰ *ibidem*.

linhas do rosto. Ainda durante as férias na cidade do Porto, Macedo decide participar nas provas do concurso para professor de escultura na Escola de Belas-Artes do Porto, concorrendo com os candidatos António Alves de Sousa (1884-1922), Rodrigo Faria de Castro (1874-?) e João Gomes Correa de Faria (?-?). Contudo, ainda antes da divulgação do resultado das candidaturas, Diogo desiste por desacordo com os métodos de selecção aplicados, considerados, por si, como permeáveis a situações de favoritismo e sobre os quais publica uma declaração contra o padrão vigente no ensino académico, em Portugal¹⁹¹.

No final de 1913, Macedo regressa a Paris, instalando-se, então, num *atelier* no número 3 da *rue Joseph Bara*, junto ao *Jardin du Luxembourg*. Contudo, um ano depois, com o início da I Guerra Mundial, Diogo é obrigado a abandonar a cidade, no mês de Setembro de 1914 - "A guerra! Recordo a hora do seu rebentar, ainda com um arrepio que me ensombra o pensamento. *La Guerre!* Começaram as correrias aos bancos e às mercearias. [...] Os estrangeiros preparavam as malas. [...] O pânico provocava o êxodo. Fugia-se de Paris como dos lobos"¹⁹² - e regressar ao Porto. Decide, então, partir de Paris num comboio de mercadorias até à região de La Rochelle, numa viagem que descreve como penosa mas "mais penosa a nossa demora cá. A doença ficara-nos no sangue, e não descansámos enquanto não voltámos."¹⁹³

¹⁹¹ Diogo de Macedo apresenta por escrito a razão da sua decisão: "[...] notificando no seu excelente jornal que eu fora admitido ao concurso da Escola de Belas-Artes do Porto, venho pedir-lhe o obséquio de fazer pública a declaração de que não irei a esse concurso, embora ingenuamente me tivesse inscrito, pois que a minha consciência de artista e de homem de bem me aconselha a abandonar já essa triste tentativa, para não continuar a ser logrado na minha boa sinceridade de crente na justiça dos homens e do meu querido país. A Escola de Belas-Artes desta terra continua a ser o bolorento "Ócio de compadres", como Pádua Correia lhe chamou um dia. Ela é ainda a bafienta forja de injustiças e intrigas, das quais de modo algum eu quero ter o prazer de continuar a ser vítima. Esse concurso em questão, que nem sequer principiou, é já uma vergonha a mais a acrescentar aquelas, cuja culpa é de alguns professores dessa Escola onde medra a ignorância, a maldade e o compadrio", "Escola de Belas-Artes do Porto. Uma carta do escultor Diogo de Macedo", *A Tarde*, ano I, n.º 43, Porto, 3 Novembro 1913, p. 2.

¹⁹² E, continuava: "O mês de Agosto começava bem! O calor era de rachar, e, no ar, a trovoadas começava. De hora a hora saía um jornal com notícias de nos dar cabo dos nervos. [...] Depois de uma angustiada expectativa, chegou a declaração da Alemanha. Apesar de tudo, espanto e revolta. [...] O *Metro* ia parar; os Museus fecharam; as noites eram de trevas. Parecia que ia acabar o mundo. A Torre Eiffel, com línguas de luz, procurava os zeplins. O assalto às leitarias Maggi era a vingança da população. [...] Os estrangeiros eram olhados de soslaio, vigiados, mal vistos. Chamavam-lhes *emboscados*." Diogo de Macedo, *O Diabo*, ano I, n.º 36, Lisboa, 3 Março 1935, p. 4.

¹⁹³ *ibidem*.

Entre os anos de 1914 e 1916, Diogo mantém uma assídua participação nos acontecimentos culturais e artísticos da cidade do Porto. Logo em Novembro de 1914, integra a *VII Exposição Anual da Sociedade de Belas-Artes*, realizada no Ateneu Comercial do Porto¹⁹⁴ e em Dezembro, do mesmo ano, a *Exposição dos Artistas do Norte*, no átrio do Palácio da Bolsa. Nessa ocasião, a Câmara do Porto mostrou interesse em adquirir *A Rajada* (1914, gesso), obra também exposta na exposição realizada no átrio do Palácio da Bolsa, mas a transacção não se concretizou porque Macedo não aceitou a redução de preço sugerida pela edilidade, à semelhança do que tinha sido sugerido a outros artistas também aí representados. De acordo com o testemunho de Macedo, ele, um jovem artista de vinte e poucos anos, resolveu adoptar atitude idêntica à do mestre Artur Loureiro (1853-1932) que, perante a mesma sugestão, afirmou, citado por Macedo, que “vendia pintura e não vendia sardinhas”¹⁹⁵.

Ainda no final desse ano, Macedo submete uma proposta ao concurso para o “Monumento a Camões”, a erigir em Paris, com a obra intitulada *Que vencedor nos façam, não vencidos*, com a qual obtém o terceiro lugar, sendo esta a sua primeira participação num concurso público¹⁹⁶. A selecção recaiu na obra do escultor Anjos Teixeira (1880-1935) e em segundo ficaram, em ex-aequo, Simões de Almeida, sobrinho (1880-1950) e Tertuliano Marques (1882-1942)¹⁹⁷. Em Maio de 1915,

¹⁹⁴ “[...] Diogo de Macedo apresenta cinco trabalhos dos quaes se salientam *João da Boiça*, *Noite do Calvário* e *A Rajada*. Não queria deixar de o mencionar para dizer do seu merecimento que é grande, manifestado principalmente no *João da Boiça*. Na *Noite do Calvário* (1914, gesso, col. particular) mostra-se um espírito que foge da vulgaridade dos motivos. A fisionomia da sua Virgem, a feição pathetica do desespero. *A Rajada* que igualmente expõe é um assumpto digno de maior meditação e estudo” Aarão de Lacerda, “A exposição da Sociedade de Bellas-Artes do Porto em 1914”, *A Águia*, n.º 35, Porto, Novembro 1914, p. 143.

¹⁹⁵ Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 15, Lisboa, Outubro 1934, p. 5. Diogo de Macedo, mais tarde, destruiu esta obra. A Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo conserva um fragmento da obra, representando uma cabeça de cavalo.

¹⁹⁶ Este terceiro lugar correspondeu a um prémio de quatrocentos escudos. Cf. Carta de Lambertini Pinto. Secretário da Comissão do Monumento, Lisboa, 11 Fevereiro 1915. O júri do concurso era constituído pelos architectos Ventura Terra (1866-1919), José Marques da Silva (1869-1947), os pintores Veloso Salgado (1864-1945), Columbano (1857-1929), Marques de Oliveira (1853-1927) e os historiadores João Barreira (1866-1961) e José de Figueiredo (1872-1937).

¹⁹⁷ “Um dia, num concurso para um Monumento a Camões, em Paris, primeiro concurso a que concorri em Portugal, foi ele [Anjos Teixeira] o escolhido com uma *maquette* de composição bizarra, que ficou abandonada pelo entusiasmo dos nacionalistas. Só então conheci o artista pessoalmente e aprendi a saber - ao contrário do que a fama apregoa - como se podem dar, sem invejas nem intrigas, dois oficiais

participa na *Exposição dos Humoristas e Modernistas*, inaugurada 17 de Maio e realizada no Salão do Jardim Passos Manuel. Um importante evento organizado na cidade do Porto onde são apresentados trabalhos de artistas, entretanto regressados de Paris. Esta exposição, cuja comissão organizadora integrava Aarão de Lacerda (1890-1947), Diogo de Macedo, Nuno Simões (1894-1975) e João de Lebre e Lima (1889-1959), incluía igualmente no seu programa de actividades, conferências e serões de arte e música. Esta exposição portuense realizava-se, na esteira das mostras anteriormente organizadas em Lisboa, a *Exposição dos Livres*, de 1911, na Galeria Bobone, e o *I Salão dos Humoristas Portugueses*, de 1912, no Grémio Literário, mostras que assinalam o despontar do modernismo português. No Salão Passos Manuel, Macedo apresenta, não um conjunto de esculturas, mas uma série de desenhos, assinados com o pseudónimo de “Maria Clara”, facto que não é ignorado pela crítica portuense na análise que faz da referida exposição, evidenciando a modernidade e contemporaneidade das composições: “Acobertando-se com o pseudónimo de D. Maria Clara, apresenta-se no *Salão dos Humoristas*, um conhecido e distinto artista, que se tem afirmado como escultor de raro mérito. Os seus desenhos, inspirados, na sua maior parte, nas danças orientais e fantasias da coreografia moderna que tiveram voga no Châtelet de Paris, sobressaem notavelmente pela movimentação caprichosa das linhas, a que o colorido bizarro das figuras e as novidades do traço, ondulante e aspiralado como o ritmo da música de Debussy (1862-1918) e de Dukas (1865-1935), imprimem um invulgar cunho de ineditismo modernista.”¹⁹⁸

A relevância desta exposição é ainda reforçada pelo depoimento do caricaturista e jornalista portuense, Octávio Sérgio (1896-1965) em: “Regressados ao Porto, vindos de Paris onde tinham estagiado alguns anos, os escultores António de Azevedo e Diogo de Macedo, com o pintor Armando de Basto, moços altivos, generosos, cheios de sonho, tentaram no Porto [...] um movimento audacioso, mas útil, de renovação do meio artístico, demasiado preso a velharias de academismos formais. Esses artistas e os moços que se lhe juntaram eram os Modernistas; os velhos

do mesmo ofício, que andam neste mundo movidos por idênticos ideais” Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 39, Lisboa, 24 Março 1935, p. 5.

¹⁹⁸ “Arte. Salão dos Humoristas”, *Comércio do Porto*, ano LXII, n.º 117, Porto, 19 Maio 1915, s.p.

reaccionários eram os “Botas-de-elástico”. A actuação inconformista desses rapazes do meu tempo fez-se no período da Primeira Grande, entre 1914 e 1920.”¹⁹⁹

Também neste mesmo ano, o de 1915, Diogo executa a sua primeira encomenda municipal, os três altos-relevos, *A Dor, O Amor e O Ódio* (1915), para a fachada do Teatro Nacional de S. João, projecto arquitectónico de José Marques da Silva (1869-1947), datado de 1909-11 e inaugurado em 1920.²⁰⁰

No início do ano seguinte, em Janeiro de 1916, Macedo mantém a participação regular nas exposições realizadas na cidade do Porto, como a *Exposição dos Fantasistas*, que reuniu cerca de quarenta artistas, dinamizada pelo caricaturista Leal da Câmara (1876-1948) e evento de características ecléticas com trabalhos de diferentes formas de expressão artística. Esta não pretendeu ser uma exposição modernista ou humorista, como as anteriormente realizadas, uma vez que, ainda que agrupando alguns destes artistas, a mostra aspirava divulgar outras formas de arte que se poderiam articular com a indústria, para o alargamento do mercado e incremento do interesse do público pela criatividade e pelos objectos artísticos. O grupo portuense dos “Fantasistas” promove, igualmente no início de 1916, a publicação do periódico *Miau!*²⁰¹, em cujo editorial, se lia: “MIAU! Os tempos são de reclamação e protesto. Contra os erros sociais reclamam os povos. Contra os erros dos povos reclamam as classes. Contra os erros das classes reclamam os homens. Contra os erros dos homens,

¹⁹⁹ E, continua: “[...] No antigo Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, que deu mais tarde lugar, no mesmo local, ao Coliseu do Porto, realizavam-se as exposições desse aguerrido grupo, que tinham por cartaz este dístico que tresandava ao *Quartier Latin* de Paris: “*Salon de Modernistas*”. Foram quatro os “*Salon de Modernistas*” que deram vida à nossa pacata e tranquila cidade. [...] Não causaram estes certames apenas sensação pois algumas vezes lograram foros de verdadeiro escândalo. Todavia, esse movimento contribuiu imenso para a renovação do gosto, sobretudo para a propaganda das artes decorativas.” Octávio Sérgio, “Os três mosqueteiros do modernismo no Porto: António de Azevedo, Armando de Basto e Diogo de Macedo. O dissidente Leal da Câmara”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 2 Maio 1962, s.p.

²⁰⁰ A quarta figura da fachada, *A Bondade*, é da autoria de José Fernandes de Sousa Caldas (1894-1965). Contudo, em nota manuscrita, existente no espólio do artista [Biblioteca de Arte. FCG], é referido que o alto-relevo *A Bondade* foi executado por Sousa Caldas, segundo modelo de Macedo. Por outro lado, de acordo com informação de Diogo de Macedo a execução das figuras da fachada do teatro estava inicialmente reservada para o escultor portuense Joaquim Gonçalves da Silva (1863-1912), o que veio a não se concretizar, sendo de sua autoria somente duas carrancas, assentadas na fachada poente. Cf Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XVI, Lisboa, 1942, p. 375.

²⁰¹ Semanário humorístico editado no Porto entre 21 de Janeiro e 26 de Maio de 1916, com 19 números publicados. Tinha como redactores principais, o jornalista e dramaturgo Henrique Guedes de Oliveira (1865-1932), o caricaturista e ilustrador Leal da Câmara (1876-1948) e o médico, caricaturista e ilustrador, Manuel Monterroso (1875-1968).

reclamaremos nós. Miau! Miau! será ao mesmo tempo uma expressão doce e uma ameaça forte.”²⁰² Com este mesmo teor contestatário e irreverente, Diogo de Macedo participa, num dos números, assinando um desenho, sarcástico, a propósito da participação portuguesa na I Guerra Mundial, ridicularizando o desprezo alemão pela pequenez de um país como Portugal, ao mesmo tempo que denuncia a irrelevância da integração portuguesa no cenário de guerra²⁰³.

No mês de Maio desse mesmo ano de 1916, Macedo integra, no Porto, a *II Exposição dos Modernistas*, evento organizado pelo poeta João de Lebre e Lima (1889-1959)²⁰⁴, reafirmando, assim, a sua pertença ao grupo dos jovens modernistas portuenses, do qual é um colaborativo membro e, em Lisboa, participa, pontualmente, na *Exposição de homenagem a António Ramalho*, pintor falecido nesse ano, inesperadamente, durante a execução de um projecto no palácio Sotto-Mayor, na Figueira da Foz. Na cidade do Porto, no final do ano de 1916, organiza a sua segunda exposição individual²⁰⁵, acerca da qual se lê que o conjunto de dez peças apresentadas possuem “uma nota de límpida idealidade que acentua e marca a sua maneira de artista” e, filiando a sua expressividade num compromisso com a estética e sensibilidade simbolistas, acrescenta-se que “em Diogo de Macedo avulta sobretudo o lado subjectivo da arte porque o seu temperamento é o d’um poeta lírico que toca de delicadezas imaginativas, animando-as de ideal, a maior parte das suas composições”²⁰⁶. Novamente, referência ao peso do imaginário literário e sensibilidade simbolista na plasticidade figurativa de Macedo, reflectido tanto na expressividade da obra como nas designações que adopta para cada uma das composições.

²⁰² Henrique Guedes de Oliveira, “Livre-Parole”, *Miau!*, ano I, n.º 1, Mário de Oliveira (ed.), Porto: Litografia Nacional, 21 Janeiro 1916, p. 2.

²⁰³ *Miau!*, ano I, n.º 12, Mário de Oliveira (ed.), Porto: Litografia Nacional, 7 Abril 1916, p. 2.

²⁰⁴ “Em 1916, organizada por Lebre e Lima, realizou-se a *II Exposição dos Modernistas*, com menor êxito, apesar da simpatia manifestada pela imprensa nortenha. Destacavam-se as obras de Armando Basto (1889-1923), Diogo de Macedo (1889-1959), Cristiano Cruz (1892-1951) e principalmente António Soares (1894-1978).”, Rui Mário Gonçalves, “Exposições Modernistas”, *Modernismo* [Projecto Modernismo online: Arquivo virtual da geração de *Orpheu*].

²⁰⁵ Exposição inaugurada em 24 de Outubro de 1916, na Sociedade de Belas Artes, rua Passos Manuel, 47.

²⁰⁶ “Esculturas de Diogo de Macedo”, *Primeiro de Janeiro*, n.º 259, Porto, 31 Outubro 1916, p. 1.

Em Dezembro desse mesmo ano²⁰⁷, Diogo realiza a primeira exposição individual em Lisboa, a *III Exposição Individual*, no salão da Liga Naval. Aí reúne um número significativo de obras, vinte e duas, uma amostragem do percurso criativo dos seus primeiros cinco anos de actividade profissional, sendo ainda nesta mesma exposição que Macedo vende a sua primeira obra para o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), a *Niña de Velasquez* (1912). Ainda, de entre as composições apresentadas, surge um retrato de particular referência, o do escritor *Sampaio Bruno* (1857-1915) (1915, bronze, Porto, Biblioteca Municipal do Porto) produzido no ano da morte do escritor²⁰⁸ e resultado de uma encomenda da Câmara Municipal do Porto, personalidade que Macedo recorda ter conhecido no Porto, nos seus anos de estudante: "Procurei, na padaria do Bonjardim, o irmão do grande escritor e filósofo, que me cedeu algumas fotografias; e numa tarde de nervos, modeliei-o completamente. Isto às vezes acontece. Mas não aconselho o exemplo, a nenhum colega mais novo... Eu conhecera bem o homenageado, de quem guardo uns bilhetes amáveis e a recordação generosa do seu trato. Saudava-o, diariamente, quando o via a caminho da Biblioteca Pública."²⁰⁹

Esta é uma obra referencial no conjunto de trabalhos de Macedo, pela volumetria da forma e consequente expressividade das linhas compósitas do conjunto. Um trabalho de domínio na execução da matéria, das intenções poéticas do retrato e revelador da compreensão do contraste claro/escuro na plasticidade do rosto. Na série de retratos apresentados na exposição, são ainda mencionados os de *Camilo* (1913) e

²⁰⁷ É, igualmente, no final do ano de 1916 que Diogo de Macedo muda a sua residência para Lisboa, deixando definitivamente a cidade do Porto.

²⁰⁸ Sampaio Bruno (José Pereira de Sampaio) (1857-1915), escritor, ensaísta e filósofo, figura proeminente do círculo cultural portuense, com uma intensa actividade política e fervoroso republicano, relator dos estatutos da Liga Patriótica do Norte, aquando do *Ultimatum* inglês de 1890, e interveniente na falhada revolta republicana de 31 de Janeiro de 1891, que o levou ao exílio em Paris até 1893. Regressado ao Porto, mantém a sua intervenção política, na defesa de ideais republicanos, e intervenção cultural, colaborando em diversos periódicos e desenvolvendo os seus estudos filosóficos, impregnados de esoterismo. Em 1909, é nomeado director da Biblioteca Pública Municipal do Porto, função que mantém até à data da sua prematura morte, em 1915, aos 58 anos.

²⁰⁹ "Esse busto creio que existe na sala da Biblioteca, que guarda a livraria de Bruno. Poucos o vêem e poucos o conhecem. Só os ratos de investigação sabem da sua existência, mas todos ignoram o seu autor. Se não estivesse moldado em bronze... Vi, há pouco, a sua reprodução num jornal, mas sem filiação marcada. Um dia pretendi expô-lo. O camarista a quem me dirigi, recusou-me o favor, declarando que não sabia se na verdade eu era o seu autor, mas duvidava muito por me achar novo demais, e pelo modo como eu tinha as mãos tratadinhas para um escultor. [...] A estátua está assinada *Macêdus*." Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", *O Diabo*, Lisboa, ano I, n.º 1, 30 Junho 1934, p. 4

de *Beethoven* (1913), já presentes em anteriores mostras. É igualmente exposta uma obra, também relacionada com Sampaio Bruno, intitulada *De Profundis* (1915, bronze e granito, obra desaparecida), figura tumular destinada a integrar o mausoléu de homenagem ao escritor portuense, e onde se lia a frase, de Oscar Wilde, “la douleur est la plus sensible de toutes les choses créées”, retirada da missiva *De Profundis*, datada de 1897, escrita durante o seu tempo de cárcere. De acordo com a crítica, a estrutura e a gramática expressiva desta obra aproximavam-se demasiado da utilizada pelo escultor António Teixeira Lopes na figura *A História*, criada para o túmulo do historiador Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894)²¹⁰. Na crítica, assinada pelo escritor Aquilino Ribeiro (1885-1963), evidencia-se novamente o carácter literário de que se revestem as criações deste jovem escultor, “vinte e dois trabalhos, desde o retrato modelado com amor à estatueta cheia de vago para pastagem de fantasia. Leiam-se as legendas das suas obras, *Rajada*, *De Profundis*, *Sphinx*, *Cantos Místicos da Penumbra*, *Noite do Calvário*, *Voz da Saudade*, etc. e ter-se-há uma ideia da percepção artística de Diogo de Macedo. É, com efeito, a sua uma arte que parece preconcebida da literatura. [...] Antes de mais nada Diogo de Macedo tem a audácia de ir buscar à literatura, para uma arte de concretização como é a sua, o que aquela tem de mais abstracto e fugitivo”²¹¹, filiando-se a sua gramática compositiva na escultura francesa e, especificamente, em artistas como Auguste Rodin - em *Beethoven* e *Camilo* -, Constantin Meunier (1831-1905) - em *Lux et Labor* (1916) e *Vindimador* (1917) - e Albert Bartholomé (1848-1928) - em *Cantos Místicos da Penumbra* (1913) -, evidenciando-se a subjectividade criativa das figuras e o rigor plástico da sua expressividade²¹².

²¹⁰ Como é destacado nesta crítica de 1918: “*De Profundis*, figura tumular, lembra flagrantemente, pelo arranjo, o túmulo de Oliveira Martins, por Teixeira Lopes. A figura é contudo diferente, e se não tem a intensidade de expressão que a audácia do título exigia, a cabeça erguida e dolorosa, nimbada pelo fundo da rosácea, consegue interessar, tem emoção.” António Patrício, “Crónica Artística”, *Atlântida*, ano III, n.º 31, 15 de Maio 1918, p. 708.

²¹¹ Aquilino Ribeiro, “O Mês Artístico. Exposição de Diogo de Macedo”, *Atlântida*, Lisboa, ano II, n.º 15, 15 Janeiro 1917, p. 217.

²¹² “Em alguns dos outros trabalhos tem evidentemente um condão bem pessoal de buscar os efeitos de luz e sombra e de dar vida à sua emoção. Mas impressionada algures, enfeudada à literatura, a sua arte descerra uma nobre e sentida impressão de humanidade. Épica, lírica, sempre curiosa. Cremos que Diogo de Macedo está à vista do vau em que, passado, se encontrará ele, com uma personalidade sua. A sua arte, oscilando entre Rodin, Meunier, Bartholomé, acabará por se encontrar em terreno seu. E da grande sensibilidade que nos revela, do seu gosto pronunciado pelo inédito, sairá um escultor que

Macedo realiza nova exposição individual, a quarta, no Átrio da Misericórdia, Porto, em Março de 1918²¹³. Aí, o escultor reúne um conjunto de vinte e uma esculturas e quarenta e dois desenhos²¹⁴, com diversas obras já apresentadas em anteriores exposições como *Le Déclin* ou *Velha* (1913), exposta já na primeira exposição, ou *Voz da Saudade* (1916), das exposições de 1916. Das obras de datação mais recente, destacam-se os trabalhos *O Último Antero* (1917, barro cozido, Lisboa, Museu João de Deus)²¹⁵; e *Camões* (1918, barro cozido, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) por serem retratos evocativos de figuras históricas. Em ambas as composições, Macedo concede particular importância à colocação e expressividade das mãos, artifício rodaniano, relacionando-as com o rigor fisionómico do rosto dos poetas, e que de elemento de apoio à cabeça passam a fundamental contraponto expressivo, evocando, igualmente, o movimento entrelaçado das mãos d'O *Desterrado* (1872-1879) de Soares dos Reis²¹⁶. Tanto esta última obra como as de Auguste Rodin encerram em si uma intensa carga simbólica e poética, inspiradora para Diogo de Macedo, que permitem recriar nestes dois retratos o espírito romântico e idealista atribuído à imagem da identidade nacional, tentando sintetizar a alma individual de cada poeta e, simultaneamente, o seu fervoroso

abrirá carreira”, Aquilino Ribeiro, “O Mês Artístico. Exposição de Diogo de Macedo”, *Atlântida*, Lisboa, ano II, n.º 15, 15 Janeiro 1917, p. 218.

²¹³ No texto sobre a exposição, o escritor António Patrício (1878-1930) escreve: “A exposição deste artista (que, creio eu, ainda não fez trinta anos) ... foi para mim uma surpresa encantadora. É um temperamento complexo, dum sensualismo agudo e forte, que os desenhos sobretudo documentam, e um lírico duma graça evocatriz, um imaginativo pensando em visões plásticas [...] que me permitem augurar para mais tarde um escultor admirável, raro.” António Patrício, “Crónica Artística”, *Atlântida*, n.º 31, 15 de Maio 1918, p. 707.

²¹⁴ Andreia Magalhães refere que o catálogo da exposição, pertença do acervo da Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, tem uma anotação de Diogo acrescentando mais dois desenhos ao conjunto, com o número 43 e 44, o que leva a supor que tenham estado expostos 44 desenhos [Andreia Magalhães, “Diogo de Macedo: as exposições individuais”, *Encontro de Escultura*, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2004, p. 99].

²¹⁵ Uma versão ligeiramente diferente, em mármore, está actualmente no Parque Dr. Manuel Braga (Coimbra), obra que esteve inicialmente colocada no Jardim da Estrela, em Lisboa (assunto desenvolvido mais à frente). O gesso patinado e o bronze estão na Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo.

²¹⁶ Acerca da obra de Soares dos Reis, necessário evocar este escrito de Macedo por nele se encontrar a interiorização daquilo que para si representava a obra daquele escultor gaiense: “É tal a espontaneidade da sua obra, tal a singeleza das suas concepções, tão sentidas as expressividades das suas imagens, e tão precisas e adequadas as técnicas que empregou nos trabalhos de orientação diversa, que ninguém pode aperceber quaisquer torturas havidas nelas, por muito que escabiche e fantasie em deduções. A diversidade da sua obra – clássica, romântica e naturalista – não representa incerteza ou tortura. É a progressão da obra de um génio que produziu em meios refratários”, Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano II, n.º 87, Lisboa, 23 Fevereiro 1936, p. 5.

sentimento pátrio. Camões, figura histórica e herói da poética romântica, Antero de Quental, autor descoberto nos seus anos de estudante, defensor dos ideais da *Geração de 70* e simultaneamente mensageiro do sentimento poético da angústia na busca de um sentido para toda a existência. Esta obra de Macedo será, anos mais tarde, nomeada como “máscara de dor”²¹⁷ pelo recolhimento ensimesmado em que é recriado o retrato do poeta, numa alusão ao seu destino.

Ainda a propósito desta obra, escreve Macedo, em 1934: “O busto de Antero modeliei-o em 1917. Columbano e António Carneiro, que o haviam retratado, fizeram-me cócegas. Quis saber qual dos dois tinha razão. Concluí que ambos possuíam uma grande verdade. Desigual uma da outra, e diferente da minha, nenhuma foi mais verdadeira. A do próprio modelo, que era outra, não era igual. Há filhos parecidíssimos com os pais, sem terem um único traço deles. Ao grupo fotográfico dos *Vencidos* lhe fui apanhar o jeito. Os seus Sonetos, que sempre me acompanharam, desde estudante, ensinaram-me o restante”²¹⁸. Num relato memorialista, e impregnado de subjectivismo, recorda o seu processo criativo quando confrontado com o desejo de representação do poeta, necessariamente indissociável da obra literária. Ainda a propósito desta escultura, numa análise mordaz sobre o papel, curioso e pertinente, dos críticos no percurso de um jovem artista: “O primeiro estudo deste busto de *Santo Antero [da Dúvida]* foi modelado e exposto no Porto. Joaquim Madureira apaixonou-se por ele, e quase ia dando comigo em doido. Envaideceu-me temporariamente com os seus hiperbólicos aplausos. Aarão de Lacerda e outros críticos repetiram a graça. Se não venho à Capital expô-lo e se o Forjaz de Sampaio²¹⁹ me não dá uma taponia, a esta hora estava perdidinho de todo, como tantos, numa basbaque auto-contemplação”²²⁰.

Neste período, Diogo de Macedo integra igualmente a selecção de artistas representados em exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, com participação regular entre os anos de 1915 a 1918, com um conjunto de obras já

²¹⁷ cf. “Antero de Quental. Um monumento em Lisboa à memória gloriosa do genial poeta”, *Alma Nova. Revista de ressurgimento nacional*, III série, n.º 32-34, Lisboa, Novembro 1925.

²¹⁸ Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 6, Lisboa, 5 Agosto 1934, p. 6.

²¹⁹ Diogo de Macedo poderá estar a referir-se à apresentação desta obra, em 1918, na exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa. O escritor Albino Forjaz de Sampaio (1884-1949), detentor de uma característica crítica mordaz e impiedosa, era, durante esses anos, colaborador da *Ilustração Portuguesa*.

²²⁰ Diogo de Macedo, *idem*.

anteriormente expostas nas exposições individuais e colectivas, realizadas na cidade do Porto.²²¹

Em 1925, o *Diário dos Açores*²²² promove a ideia da criação de uma subscrição pública para erigir, no Jardim da Estrela, em Lisboa, um monumento a Antero de Quental (tendo sido anteriormente considerada a hipótese de Ponta Delgada ou Coimbra). A escolha recaiu sobre a obra *Último Antero* (1917), de Diogo de Macedo, e a inauguração cumpriu-se no dia 18 de Abril de 1929, numa cerimónia oficial com a presença do Presidente da República, General Óscar Carmona, membros do governo, da Câmara Municipal de Lisboa e da Academia das Ciências, representantes do jornal açoriano e da comissão de homenagem ao poeta. Na data da inauguração do monumento, o jornalista e escritor Julião Quintinha (1886-1968), no *Actualidades* escreveu que: “Foi nessa dúvida amarga, nesse sonho dolorido, nessa melancolia que o marcou, que o escultor Diogo de Macedo se inspirou para modelar a máscara de mármore do Poeta, embora a obra agora realizada resultasse algo menos romântica do que a “maquette” primitiva. [...] Mas, Diogo de Macedo, escultor de temperamento literário, que já denunciara a sua garra romântica – por sinal dum belo romantismo – no admirável busto de Camilo, hoje no Museu de S. Miguel de Seide, prosseguiu adoptando com o busto de Antero a mesma maneira romântica.”²²³

²²¹ Em 1915, expõe *Niña de Velasquez* (1912, bronze, Lisboa, MNAC), versão em gesso e em mármore, a *Balada do sol-posto* (1913, gesso, col. particular), versão em gesso e em mármore, também denominada noutras exposições como *Elegia do sol-posto* ou *Cantos místicos da penumbra*, e *Rajada* (1914, gesso, obra destruída pelo autor), versão em gesso e em mármore. As duas primeiras tinham sido expostas na I Exposição individual e todas integrarão a III Exposição individual, de 1916, realizada na Liga Naval em Lisboa; em 1916, expõe *Cabeça de Velho*, provavelmente a obra *João da Boiça* (1913, gesso patinado, Lisboa, SNBA?), *O meu “Salon” de 1913*, versões em gesso e em bronze, provavelmente refere-se à *Tête de Vieillard* (1913, gesso, Porto, MNSR) e *Noite do Calvário* (1914, gesso, col. particular); em 1917, expõe *Despertar da raça* (1916, gesso, CMTG/GDM), versões em gesso e em bronze, e uma obra designada por *Justiça* que poderá ser *Sobre a cruz da espada* (barro cozido, 1916, CMTL/GDM); em 1918, expõe *Perfil melancólico* (1917, gesso, desaparecida) e *Último Antero* (1917, barro cozido, Casa-Museu João de Deus).

²²² Correia da Costa, “Antero de Quental. Da ideia à execução do monumento”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 18 Abril 1929.

²²³ Ainda na mesma notícia: “O autor do busto é o escultor Diogo de Macedo, o mais intelectual dos nossos escultores, com um nome feito entre os artistas da moderna geração, e com obras premiadas no Salon de Paris. Autor do pedestal, o arquitecto Jorge Segurado, outro artista de reconhecidos merecimentos.” Julião Quintinha, “O monumento a Antero de Quental”, *Actualidades*, Lisboa, 14 Abril 1929.

Diogo de Macedo realizou outros projectos em parceria com o arquitecto Jorge Segurado (1898-1990), a saber: dois baixos-relevos para padrão na *Exposição Industrial Portuguesa* (1932, Parque Eduardo VII),

É, na verdade, recorrente na crítica sobre este projecto de Macedo, a filiação da sua obra numa expressividade plástica que, por muitos, é associada ao peso que a literatura adquire no processo criativo do artista. Neste caso particular, recorre-se igualmente à identidade psicológica e poética de Antero para construir a análise da obra escultórica:

“Um busto? A primeira impressão é esta – uma alma! Depois, há a noção de que essa alma, reflectida numa fisionomia entre ascética e rebelde, vibrou tanto de sentimento, que lhe deram soberanias excessivas de pensamento. Uma alma! E assim o busto de Antero é mais iluminura em alto-relevo do que escultura, mais esboço genial sobre um tema, singular e estonteante, do que um retrato”²²⁴

Acerca da localização escolhida para o busto, no jardim de Lisboa, Macedo lembra, em 1934 que “Quando escolhi o lugar para o erguer, andei à procura de uma árvore para o contemplar com a sua sombra. Há pouco, por causa de um enigmático bicho, derrubaram a árvore e assim me destruíram o monumento. Quando o vejo agora, isolado, sinto a tristeza de verificar que até na pedra aquele Poeta nasceu para ser um abandonado.”²²⁵ Uma crítica que de forma velada acentua as especificidades do retrato em Macedo, uma construção intimista que exige enquadramento da envolvência, situação que colide, quando não previamente acautelada, com as exigências da arte pública.

A obra foi posteriormente retirada do local, em 1941, durante uma campanha de obras e requalificação do jardim, não tendo sido recolocada. Anos mais tarde, em 1951, a obra de Diogo é substituída pela inauguração da estátua de homenagem ao poeta, figura de corpo inteiro e detentora da monumentalidade então exigida à estatuária pública, da autoria de Salvador Barata Feyo (1898-1990), a propósito da

denominados *Indústria* (1932, gesso patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) e o busto de Fialho de Almeida (1932), erigido em Vila de Frades, sua terra natal, no pátio da escola primária edificada com verba doada em testamento pelo escritor, inaugurada em Maio 1932.

²²⁴ José Agostinho, “O busto de Antero de Quental”, *Ilustração Moderna. Revista Ilustrada*, 4.º ano, n.º 33, Porto, Maio 1929. Semelhante apropriação literária na fruição estética da obra é evocada na crítica de Manuel Mendes para a *Seara Nova* aquando da inauguração do monumento. Cf. M.M. [Manuel Mendes], “Inauguração do monumento a Antero de Quental”, *Seara Nova*, ano VII, n.º 158, Lisboa, 25 Abril 1929, p. 216.

²²⁵ Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 6, Lisboa, 5 Agosto 1934, p. 6.

qual em notícia se lê que “num recanto sossegado e lindo do Jardim da Estrela, [procedeu-se] à inauguração do monumento ao poeta de filósofo Antero de Quental. Este monumento substitui aquele que uma Câmara, há alguns anos, daqui retirou, quando uma medida geral, ligada à renovação estética do Jardim da Estrela, obrigou a sair bustos que o povoavam. A bela obra de arte que Diogo de Macedo erguera à memória de Antero não deve porém, ficar perdida. O Município colocá-la-á em local onde realce o seu incontestável valor.”²²⁶ Anos mais tarde, aquele retrato de Antero é reinaugurado em Coimbra, no Parque Dr. Manuel Braga, por oferta da Câmara Municipal de Lisboa, encerrando-se, desta forma, o percurso público da obra.²²⁷

No mês de Junho de 1918, Macedo encontra-se a trabalhar no Palácio Sotto-Mayor, na Figueira da Foz, propriedade de Joaquim Sotto-Mayor²²⁸, para onde já tinha sido convidado, no ano anterior, para retratar alguns dos familiares, em obras como *Baby* ou *Busto de criança* (1917, mármore, col. particular; bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo; bronze, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa), *Retrato de Maria José* (1918, mármore, col. particular) e *Busto aristocrático*, posteriormente intitulado *Retrato de minha mulher*, (1918, gesso patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo). Durante este período na Figueira da Foz, Diogo de Macedo e Ana Sotto-Mayor decidem fugir e casar-se no Porto, sem o consentimento da família da noiva, tendo por testemunhas o visconde de Vila-Moura²²⁹ e Teixeira Bastos²³⁰. Vivem, durante alguns

²²⁶ “O monumento a Antero de Quental”, *Revista Municipal*, n.º 49, Lisboa, 1951, pp. 19-20.

²²⁷ Cerimónia datada de 23 de Novembro de 1958, à qual assistiram diversas individualidades das cidades de Lisboa e Coimbra e o escultor Diogo de Macedo. Cf. “A inauguração em Coimbra do busto de Antero de Quental”, *Revista Municipal*, n.º 79, Lisboa, 1958, pp. 25-26.

²²⁸ Joaquim Felisberto da Cunha Sotto-Mayor (Lebução, 1845-Figueira da Foz, 1933) emigrou com 12 anos para o Brasil onde fez fortuna. Regressado a Portugal, instala-se, primeiro, na cidade do Porto e, posteriormente, em Lisboa. Numa visita à Figueira da Foz decide aí comprar um terreno e em Agosto de 1900 inicia as obras para a construção de um palácio que demorará cerca de 20 anos a ser concluído. Segundo um projecto do arquitecto francês, exercendo actividade em Portugal, Gaston Landeck (1874-1951), com a decoração de artistas como António Ramalho (1859-1916) - que morre inesperadamente na Figueira da Foz durante uma dessas campanhas de obras -, Joaquim Lopes (1886-1956), Diogo de Macedo (1889-1959) e Dórdio Gomes (1890-1976). Na colecção de arte reunida por Sotto-Mayor, actualmente exposta ao público no palácio, existem sete obras de Joaquim Lopes e onze cópias de obras do acervo do Musée du Louvre, encomendadas, em 1925, pelo proprietário a Dórdio Gomes, sabe-se que por sugestão de Diogo de Macedo, durante a permanência deste pintor em Paris.

²²⁹ Bento de Oliveira Cardoso e Castro, Visconde de Vila-Moura (1877-1935), escritor e ensaísta, assíduo colaborador d’ *Águia* e com vasta obra publicada.

meses, na praia da Granja mas, depois de conciliados com a família Sotto-Mayor, já em 1920, decidem partir para França, a caminho da cidade de Paris²³¹. Relembrando este período, Macedo confessa: “A doença ficara-nos no sangue, e não descansámos enquanto não voltámos. Muitos dos nossos companheiros tinham desaparecido, e os outros triunfado. [...] Nós próprios, arrancando a amargura da ilusão, já não eramos os mesmos. Tínhamos sido alegres e agora aparecíamos tristonhos. [...] Para mais, viéramos à terra contagiar-nos do fado, que nos definhava, nos enlameava o sonho”²³².

Vivem, temporariamente, nas cidades de Bayonne, onde Macedo retoma a sua actividade profissional, e Biarritz, no início de 1921, e, por fim, fixam residência em Paris²³³. Chegado a Paris, Diogo de Macedo reencontra a cidade transformada pelo trauma da grande guerra mas reconhece-lhe, saudosamente, o cosmopolitismo de outros tempos²³⁴. Vivência semelhante é exaltada no relato de Macedo no *Diário de*

²³⁰ Francisco Teixeira Bastos (1857-1902), poeta, ensaísta e jornalista, director de diversos periódicos como *Era Nova*, *Revista de Estudos Livres* e colaborador n’ *O Século* e *Renascença*, entre outros.

²³¹ Segundo Diogo de Macedo, o fascínio que a cidade de Paris exercia nestes jovens artistas mantinha-se mesmo nos períodos de regresso à Pátria uma vez a *parisianite*, como ele próprio adjectiva, era um sentimento difícil de ultrapassar.

²³² Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 36, 3 Março 1935, p. 4.

²³³ Fixam residência no número 7 da *rue Huysmans* (6^e arrondissement). Macedo encontra uma cidade modificada pela guerra e recorda nostalgicamente a antiga tertúlia parisiense do início da década de 1910, em: “[...] a pobre boémia dos românticos, dos iludidos, dos poetas, essa foi banida pelo Tratado de Versailles.”, Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 10, Lisboa, 2 de Setembro 1934. Mas, aprecia a nova vida parisiense cosmopolita: “*Café de la Rotonde!* Terra de Babel sem selecção nem ordem: feira de valores desconexos e destrambelhados, arca de Noé em bebedeira latente; amálgama de ideias, de nacionalidades e de bebidas (...) Á noite a clientela atropela-se na “terrasse” e apinha-se no interior (...) Russos revolucionários, suecos bailarinos, espanhóis coloristas, americanos dadas, suíço-boches cientistas, italianos escultores, portugueses poetas, todo o mapa-mundi em carne e osso, ali barafusta, ali bebe, ali vive até ao bater das 12 badaladas.”, Diogo de Macedo, “Poeira do Mundo. Cafés em exposição e exposições em cafés”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1.º ano, n.º 70, Lisboa, 27 Junho 1921, p. 2

Ainda no mesmo artigo, a descrição do cosmopolitismo da cidade de Paris é novamente lembrada, a propósito de um outro café, também frequentado por intelectuais e artistas, o Café du Parnasse: “Entrar neste café é gosar o Paris de hoje. Gambetta chamou ao café o “Salon de la Democracie”. É ali que repousa a arte, o espírito, a graça, o sonho e até a morte. Um café de Paris é um charlot no boulevard. Gosar é viver. “Allons au Parnasse”, diz toda a gente, e este convite equivale a um grito de vida. É que a expressão natural deste café é a do riso franco, sem ironia, nem desdém. É o riso franco, o riso sadio, o riso da vida moderna!”, *ibidem*.

²³⁴ Marianne Jakobi reforça a ideia do cosmopolitismo artístico do início de Novecentos, em Paris: “Paris exerce une force d’attraction auprès des artistes qui rêvent d’étudier l’art français dans les musées et les galeries de la capitale et se réjouissent de travailler dans un atelier de Montmartre et de Montparnasse, de rencontrer des artistes, écrivains et intellectuels dans les cafés où le mythe veut que toutes les nationalités se côtoient. Le réseau d’ateliers et d’académies privées permet aux artistes émigrés de contourner l’exigence de la nationalité française en vigueur à l’École des Beaux-Arts. Ces

Lisboa, enviado poucos meses depois da sua chegada à capital francesa: “Lindo Paris! [...] Não há sol algum de terras distantes que nos leve a abandonar-te! ... Só com algemas e com lágrimas ... E, no entanto, Paris, se tu és sempre o dragão do nosso encantamento, os teus filhos, os parisienses de hoje, os boches da vitória, são os nossos inimigos, têm ódio aos méteques. Mas, Paris não é dos franceses; Paris é dos estrangeiros; Paris é meu! Paris é dos méteques. [...] Prova-o a vida, a alegria, a beleza com que eles decoram a cidade, trazidas de longe, dos quatro pontos cardeais, como oferta de reis magos guiados pela estrela-midinet, em devoção de peregrinos cheios de fé, peçados de vida-beleza, vida-espírito, vida-Vida! O baile “desquat’zarts”, que ontem se celebrou, é prova cabal de que Paris não morrerá enquanto os estrangeiros cá viverem. Aquela galeria quasi selvagem, aquela mocidade estouvada, aquele vício desordenado, não era certamente dos pobres franceses estropeados, gazeados, gastos, com a vida de luto e as forças hipotecadas. Era dos méteques, dos fortes, dos sãos.”²³⁵

Contudo, ao chegar a Paris, a vida de Macedo tinha-se modificado tanto quanto a própria cidade; o seu dia-a-dia era agora dividido entre a convivência com os seus colegas artistas, revivendo os seus anteriores anos parisienses, e os saraus e festas sociais organizados pela comunidade portuguesa aí residente. A este propósito, o pintor Dórdio Gomes recorda um episódio ocorrido na véspera de Natal de 1921 em que Diogo chega ao *atelier* de Bonvalot, já a meio da consoada, vestindo um elegante traje de cerimónia que indiciava uma noite de agitada vida mundana²³⁶ e Francisco Franco chega a caracterizá-lo como “esse *dandy* que tão depressa se vê nas praias elegantes como no seu *atelier*, com uma blusa de operário, trabalhando com paixão,

lieux sont surtout un vecteur de rencontres que dépassent les origines nationales.”, Marianne Jakobi, “La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie L’Effort moderne”, *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920. Actes des journées d’études organisées par le Centre André Chastel*, Marie-Claude Chaudonneret (ed.), Berna: Peter Lang. International Academic Publishers, 2007, p. 238.

²³⁵ Diogo de Macedo, “Poeira do Mundo. O ódio aos estrangeiros”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1º ano, n.º 64, Lisboa, 20 Junho 1921, p. 2.

²³⁶ “A hora corria já adiantada... Súbito, tocam de leve à porta, gira o ferrolho, e Diogo surge, deslumbrante, no seu melhor traje de cerimónia, casaco, camisa de goma a faiscar, doublecapa de bandas de seda e cachecol branco, chapéu alto, e, se a minha memória não falha, não faltava também a bengala de castão de marfim, que bem poderá ser a mesma que ainda corre mundo nas colunas das gazetas, celebrada companheira do grande Churchill.”, Dórdio Gomes, “Evocando dois anos de Paris”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol LVI, n.º253, Lisboa, Maio 1959, pp. 244 - 252.

com delírio”²³⁷. Macedo tinha retomado o trabalho no *atelier* no 36, *Porte de Châtillon*²³⁸, com os pintores Dórdio Gomes (1890-1976), Abel Manta (1888-1982), Sarah Affonso (1899-1983), Heitor Cramez (1889-1967), Carlos Bonvalot (1893-1934) e os escultores João da Silva (1880-1960) e Francisco Franco (1885-1955), convicto de que era viável a conciliação entre estes “dois mundos”, ainda que muitas vezes esta sua atitude fosse incompreensível para os seus amigos e colegas artistas.

Durante a década de 1920, Diogo de Macedo mantém o percurso como escultor, trabalhando nos seus projectos, empenhado em sentir publicamente confirmada a sua vocação nas exposições em que apresenta as suas obras. Destaque-se o conjunto escultórico *Adão e Eva* (1920, barro cozido, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) por representar o reinício da sua actividade, após um intervalo de quase dois anos, abordando um tema clássico na história da arte ocidental, que foi igualmente trabalhado por Rodin, uma das suas referências estéticas, e por dois escultores, seus contemporâneos, da primeira geração do modernismo português, Francisco Franco e Canto da Maya²³⁹. A obra de Rodin, *Adão e Eva* (1900, mármore, Paris, Musée Rodin) apresenta semelhanças formais com a de Diogo na forma como os dois corpos se modelam no espaço. As obras dos escultores portugueses são de datação posterior, de 1923 a de Francisco Franco – *Adão e Eva* (gesso patinado, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea) e de 1929 a de Canto da Maya (terracota, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea). Contudo, sendo ambas de temática semelhante, é a obra de Franco que mais se aproxima da gramática plástica recriada por Macedo, próxima da interpretação

²³⁷ *Diário de Lisboa*, 3.º ano, n.º 764, Lisboa, 2 Outubro 1923.

²³⁸ “Em Châtillon, logo adiante da basílica e no caminho para Fontenay, havia uma porta larga de caserna, com mostruário fotográfico a chamar os viandantes e uns algarismos no cimo do cunhal: um 36 estampado a negro. Era um pátio comprido, como corredor de pacote, ladeado por portadas envidraçadas, cada qual com um número. Os seus habitantes eram por este designados, tal como a gente da tropa, os miúdos da escola e os forçados. Risonha de arbustos e trepadeiras, cada vidraça – que era um *atelier* – possuía quatro palmos de jardim. Cada locatário dava-lhes o destino que queria. [...] Passado o antro escuro da porteira, tinha-se a impressão de haver passado as barreiras e se estar em plena aldeia. [...] Havia quem tivesse filhos e amigancos, quem petiscasse como nas hortas, quem não usasse espartilho nem trancas à porta. Paradisiáco, este recanto de Paris!” Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 38, Lisboa, 17 Março 1935, p. 5.

²³⁹ Considera-se a categorização de José-Augusto França na obra *A Arte em Portugal no século XX*, 3.ª edição, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, pp. 184-189.

rodiniana tanto na forma como no tema (recriação da angústia e tomada de consciência da expulsão do paraíso).

A década de 1920 representa, na verdade, no percurso criativo de Macedo, um período de trabalho sistemático com vista à exploração de novas linhas expressivas e, tal característica, já está presente, ainda que de forma embrionária, em *Duas Figuras* (1920, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) e *Nu (estudo)* (1921, gesso patinado de negro, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo). Na primeira, o autor cria uma superfície unitária onde se conjugam dois rostos, um feminino e um outro masculino, que se complementam na unidade espacial da forma. A linha sinuosa que estrutura o movimento dos rostos que emergem do todo sem se evidenciarem de forma impositiva impõe formalmente o equilíbrio necessário à composição, reforçando a unicidade do bloco. A segunda obra, representando um corpo masculino, muito alongado e de braços atados atrás do corpo, destaca-se pelo exagero dos movimentos e a expressividade plástica dos seus elementos. Esta apresenta muitas semelhanças formais com uma outra, de datação posterior, intitulada *S. Sebastião* (1914, barro patinado de negro, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) apesar de nesta última a angústia e sofrimento retratados serem reforçados pela forma como o corpo, caído junto aos pés mas preso pelas mãos a um tronco acima do nível da cabeça, se avoluma densamente na base, contrapondo-se à linearidade da zona superior da figura. Esta obra representa uma incursão de Macedo na escultura de temática religiosa que não é um tema muito explorado no conjunto da sua produção²⁴⁰. Por exemplo, na obra *Sic transit gloria mundi* (1920-1921, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), representando Santa Teresa de Ávila e cujo modelo foi a sua mulher Ana Sotto-Mayor, Diogo de Macedo descentra a intenção da representação da similitude fisionómica da figura para a recriação de um estado de alma, equilibrado e espiritualmente sereno, secundarizando voluntariamente a função da imagem de cariz religioso.

²⁴⁰ Existem contudo exemplos pontuais como *Cabeça de S. João Baptista* (1925, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), *S. Francisco* (1931, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), *Santo António* (1931, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo). Estas duas últimas obras apresentam gramática plástica muito próxima das imagens de religiosidade popular.

Os anos da sua segunda estada parisiense revestem-se de relevante significado no percurso profissional de Diogo de Macedo. Em 1922, expõe na *Société National des Beaux-Arts* as obras *Faunesse* (1922, gesso, obra destruída pelo autor)²⁴¹ e *Tête de jeune homme* (1922, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), retrato do pintor Heitor Cramez (1889-1967), seu amigo e colega na Escola de Belas-Artes do Porto. A participação da obra de Macedo no salão parisiense é noticiada na *Ilustração Portuguesa*²⁴² acompanhada pela reprodução da *Faunesse*²⁴³. O destaque dado a esta participação contrasta com a anterior notícia de 1913 sobre a admissão da obra *Tête de Vieillard* (1913) no *Salon des Artistes Français*, publicada somente num periódico da cidade do Porto, episódio que confirma o reconhecimento que a obra de Macedo tinha conquistado no meio artístico nacional. De entre as duas obras apresentadas, destaca-se ainda o retrato de Heitor Cramez, de feições vincadas e dureza na expressão, acentuando a equilibrada volumetria do conjunto, com uma linguagem plástica classicizante tanto no porte austero como no remate frontal da cabeça. Um trabalho de depuração da forma nas suas linhas estruturantes em sintonia com a linguagem plástica dos mestres da escultura francesa, sua contemporânea²⁴⁴.

A participação na exposição da *Société National des Beaux-Arts* repete-se no ano seguinte com a apresentação de mais duas obras, *Baigneuse/Eva* (1922, bronze, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea)²⁴⁵ e *Rieuse/Risonha* (1922, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo). A primeira obra apresenta relações de proximidade plástica com outros trabalhos anteriores em que Diogo de Macedo realiza experimentações no tratamento do movimento rotativo

²⁴¹ Existe, contudo, uma obra mutilada intitulada *Torso de Mulher* (1922, gesso, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) que segundo nota no catálogo da *Exposição retrospectiva Diogo de Macedo*, Lisboa: SNI, 1960, poderá estar relacionada com a mencionada obra *Faunesse* (1922).

²⁴² cf. *Ilustração Portuguesa*, II série, n.º 846, Lisboa, 29 Abril 1922, p. 400.

²⁴³ Reprodução fotográfica da peça, oferecida pelo autor a António Ferro, com a legenda “obra do ilustre escultor Diogo de Macedo exposta na *Société National des Beaux-Arts*, em Paris”.

²⁴⁴ Data igualmente deste ano, 1922, o seu primeiro *auto-retrato* (1922, gesso patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), recriado a partir de uma fotografia datada de 1904. Refira-se que existem maiores semelhanças com esta imagem da juventude do que com um retrato, em desenho, assinado por Francisco Franco e datado de 1923.

²⁴⁵ Esta obra foi posteriormente apresentada na exposição *Cinco Independentes* (1923), em Lisboa. Surgirá mais tarde na Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes (1929), com a designação de *Eva*, e é adquirida para o Museu Nacional de Arte Contemporânea.

da figura feminina a partir da linha serpenteante dos braços, cabelos e cabeça²⁴⁶. Esta obra, de importância central na produção escultórica do autor, insere-se num conjunto significativo de trabalhos cuja temática gira em torno da figura feminina, característicos destes primeiros anos da década de 1920, em que o corpo se desvenda e se oculta através de uma linha construtora de um movimento sinuoso em torno de um eixo central imaginário. A rotação da figura, essencialmente carnal, acompanha as próprias curvas do corpo feminino, iniciando-se o movimento nas pernas, ligeiramente flectidas, até à zona da cabeça, desenhando-se uma linha helicoidal que não terminando visualmente no topo da composição, sugere um imediato retorno, acentuando a circularidade do conjunto.

No início de '20, Diogo de Macedo cria uma das suas obras mais significativas, o grupo *L'Adieu/Le Pardon* (1920, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo; bronze, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Coleção Moderna). A figura representa o abraço de duas figuras, feminina e masculina, no momento da sua separação ou da reconciliação, como sugere enigmaticamente a designação atribuída pelo autor. O tema é propositadamente secundarizado face à leitura formal da obra, intenção que revela um premeditado afastamento em relação à narratividade do objecto escultórico, uma característica que se vinha a verificar já desde o início desta sua segunda fase de actividade que marca o início da década de 1920. Estas duas figuras, alheadas do mundo que as rodeia e emanando serenidade, acentuam o carácter enigmático da cena representada e desafiam, consequentemente, as diversas leituras do observador. Novas linguagens que se identificaram em obras deste período são aqui retomadas tanto na modernidade imprimida ao tratamento classicizante dos cabelos das figuras e dos seus corpos como na complementaridade do conjunto, circunscrito a um bloco compacto, plenamente preenchido pela figuração. Comprometendo-se com a lógica subjacente da

²⁴⁶ cf. *Sereia (estudo)* (1921, barro patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) e *Baigneuse* (1921, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo). Referência ainda para *Torso de Mulher* (1921, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) no efeito serpenteante da figura. Existe ainda uma outra obra de datação posterior, *Torso de Mulher* (1924, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes. Galerias Diogo de Macedo), criada na mesma linha programática das anteriores, mas com maior liberdade na articulação das volumetrias do corpo feminino, lembrando obras de Aristide Maillol e de Émile-Antoine Bourdelle.

composição, os dois corpos sofrem necessários alongamentos, nomeadamente o masculino que fecha visualmente o conjunto, em contraponto à postura de recolhimento da figura feminina. As duas figuras constroem-se individualmente mas só no conjunto da obra se revelam. Neste exemplo, identifica-se, novamente, a influência de escultores franceses com quem Diogo de Macedo revela afinidades estéticas, Antoine Bourdelle em obras como *Le centaure mourant* (1911, gesso, Musée Bourdelle; bronze, Fondation de Coubertin) e *Tête de Remords* (1909-1911, gesso, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Fondation de Coubertin) de Joseph Bernard, tanto no alongamento dos corpos representados como no tratamento classicizante dos cabelos e rostos, para além da representação rodiniana de corpos recriados na complementaridade do bloco escultórico. A propósito da obra de Joseph Bernard, escreve: “A sua escultura, modelada directamente no gesso ou no granito tem uma particularidade mais, colhida na escultura oriental: - Foi talhada para a luz, venha esta donde vier, natural ou artificial, ... A luz, na escultura de Bernard não se fixa; irradia. [...] Se Maillol é essencialmente o escultor da mulher sadia e completa, Bernard é o escultor da pureza adolescente, da puberdade feminina. [...] Da mescla inteligente e misteriosa dos estilos arcaicos com o naturalismo do modelo vivo, do gosto oriental para a solução do ocidental, da ciência técnica com o amor da purificação estética, resultou essa escultura do encanto, com sabor original e de consoladora serenidade, que nos exalta sobretudo pela acalmia que provoca nas nossas sensações, tantas vezes desordenadas pela vida.”²⁴⁷ Ainda durante a sua estada em Paris, que termina em 1926, Macedo organiza uma quinta exposição individual no Porto, que seria a última nesta cidade, novamente no Átrio da Misericórdia²⁴⁸, com apresentação de somente cinco esculturas, em que três delas já tinham integrado a exposição dos 5 *Independentes*, de 1923 em Lisboa. Um número que contrasta, claramente, com o enorme volume de desenhos apresentados, noventa e três, a que se juntaram mais três de Dórdio Gomes e quatro de Francisco Franco, num total de cem obras, representando recantos da cidade de Paris, através dos quais se constroi um

²⁴⁷ Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 8, Lisboa, 19 Agosto 1934, p. 8.

²⁴⁸ Exposição inaugurada em Outubro de 1924.

imaginário circuito de visita, e as gentes, os monumentos e as paisagens de Coimbra, da Figueira da Foz, Lisboa ou Porto²⁴⁹.

A sua última exposição individual, a sexta, realiza-se em 1928, inaugurada a 22 de Março, no salão Bobone, em Lisboa, com a apresentação de vinte e cinco obras, na sua maioria retratos²⁵⁰, género em que Diogo de Macedo demonstra a capacidade interpretativa de representação da individualidade do retratado, adequada à narratividade da sua gramática plástica²⁵¹. É igualmente como escultor de efígies que Diogo de Macedo cria significativas obras para a caracterização do seu percurso

²⁴⁹ O conjunto e desenhos apresentados nesta exposição de Macedo relacionam-se, seguramente com os anteriormente expostos por Franco, Dórdio e Diogo na exposição *5 Independentes*, realizada no ano antes.

²⁵⁰ De entre os trabalhos expostos, referência a obras como *Sarah Affonso* (1927, gesso patinado, Caldas da Rainha, Museu de José Malhoa) e *Oenone/Minha Mulher* (1927, mármore, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo). Macedo produz ainda outros trabalhos de interessante nomeada, datados da década de 1920, como *Heitor Cramez* (1922), *Madame Sousa Lopes* (1925) ou *Cabeça de Rapariga* (1929).

²⁵¹ Artur Portela, “Salão Bobone. A exposição de escultura de Diogo de Macedo”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), ano 7º, n.º 2133, Lisboa, 23 Março 1929: “Diogo de Macedo é um nome que o grande público finge não compreender. Algemaram-no a uma escola. Não a conheço. Se existe tem um único aluno: o artista. Diogo de Macedo, mais de que um escultor, é um construtor de máscaras. [...] a alma, que Diogo de Macedo revela, quando quere, com uma extraordinária intensidade. ... Todas elas têm um desenho. [...] Ouvi-las! A sua voz não é igual à nossa, pertence ao artista. É dele. Compreendê-la – é admirar um dos grandes nomes da escultura contemporânea.”

Na *Ilustração*, acerca da mesma exposição, publica-se a fotografia de Diogo de Macedo com a legenda “O grande escultor cuja exposição tem sido o mais brilhante êxito da temporada artística” [*Ilustração*, ano 3, n.º 55, Lisboa, Abril 1928, p. 15] e uma crítica, assinada por Mário Domingues: “Actualmente nas artes plásticas acentuam-se duas correntes bem pronunciadas e distintas: a que tende a integrar-se no estilo clássico, iniciando assim uma nova Renascença, e a que procura fórmulas inéditas, de inédita expressão. [...] O que periga, o que tende a desaparecer por completo é a arte das academias, convencional e “pompière”, sem elevação espiritual nem sinceridade de processos. [...] Artistas há, que na ânsia insofrida de criar novas formas de beleza, realizam obras quasi incompreensíveis pelo seu arrojo de concepção; outros que, desprezando igualmente as escolas oficiais, vão procurar à serenidade clássica, à simplicidade e singeleza de linhas a expressão do seu sentir. Qual destas correntes dominará? Estamos demasiado perto da luta para afirmá-lo com segurança. O que notamos com frequência é alguns artistas alcançarem através de uma técnica moderna e rebelde a princípios estabelecidos, expressões que, pela sobriedade e equilíbrio, lembram os velhos modelos clássicos. Diogo de Macedo que expôs há dias no Salão Bobone os seus 25 desenhos e 25 esculturas tende a alcançar com segurança inexcédível a beleza clássica dos velhos escultores romanos. [...] Diogo de Macedo é um espírito requintado. O rude, o informe, o brutal, que também possuem a sua beleza, não existem na sua obra. A dor, quando a exprime pelo seu cinzel, não assume atitudes desganhadas. É concentrada, íntima, manifestando-se pela muda eloquência de um olhar amargurado, pela contorção de uma boca cujo grito lancinante parece quedar abafado no abismo da alma dilacerada.” Mário Domingues, “Diogo de Macedo e as suas vinte e cinco esculturas”, *Ilustração*, ano 3, n.º 56, Lisboa, 16 Abril 1929, p. 18

Lembrando esta exposição, anos mais tarde, Barata Feyo num artigo sobre Diogo de Macedo, a propósito das obras apresentadas na Bobone, escreve: “[todas] na verdade, de um realismo interpretativo e expressionista de elevado nível”, referindo-se ao conjunto de retratos individuais expostos na mostra [Barata Feyo, “Um escultor as quem a arte e os nosso artistas muito devem: Diogo de Macedo”, *O Comércio do Porto*, Porto, 24 Novembro 1953, p. 5.]

artístico, com maior incidência na produção realizada durante a década de 1930. Destaque-se, logo de 1930, o retrato de *António Menano*²⁵² (1930, gesso patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), uma cabeça de contida expressividade testemunhada nos traços da fisionomia e na verticalidade da postura. Esta obra revela interessante afinidade formal com um outro retrato, o de *Mário Eloy* (1932, bronze, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea) no despojamento de artifícios complementares à figura e a concentração plástica na sua morfologia, acentuando-se, em ambos, o alongamento da figura na construção equilibrada da cabeça representada. Ainda datado do início da década de 1930, o retrato de *Beatriz Costa* (1931, gesso policromado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), um original exemplar policromado onde Macedo transpõe a representação fisionómica da figura para, com base no real, recriar o ícone da figura popularizada pelo cinema, conferindo-lhe um cunho enigmático e imemorável. Acentua, reforçado pelo artifício do contraste cromático, a linearidade das sobrancelhas, do contorno dos olhos e do corte rectilíneo do cabelo, numa clara alusão à arte egípcia da antiguidade pré-clássica.

Um outro retrato feminino de referência, executado nesta mesma década, é o de *Florabela Espanca* (1931, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo; 1932, mármore, Évora, Jardim Público)²⁵³, realizado um ano após a data da morte poetisa²⁵⁴. Um retrato revelando uma serenidade que se

²⁵² António Menano (1895-1969), médico formado pela Universidade de Coimbra mas foi como intérprete e compositor do fado de Coimbra que se tornou figura pública. Foi amigo pessoal de Diogo de Macedo; na documentação do seu espólio existe correspondência particular entre António Menano e Diogo de Macedo.

²⁵³ Este busto, assim como o de Fialho de Almeida (1932, bronze, Vila de Frades, Escola Fialho de Almeida), são ambos realizados após encomenda pública e executados em parceria com o arquitecto Jorge Segurado que desenhou os plintos. Acerca do busto de Fialho de Almeida, escreve Macedo em 1934 n' *O Diabo*: "Modelei o busto de Fialho, com prazer, com o auxílio da opinião do Dr. Saraiva Carvalho e do Sr. Xavier Vieira, e com o subsídio de umas más fotografias. É que eu nunca vira o autor dos "Gatos", e a responsabilidade era de respeito. Conhecia-lhe a obra toda, sabia mil anedotas da sua vida", Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", *O Diabo*, ano I, n.º 3, Lisboa, 14 Julho 1934, p. 5.

²⁵⁴ Esta obra resultou de um desafio lançado por António Ferro a Diogo de Macedo após uma campanha arquitectada pelo primeiro, intitulada "Uma Grande Poetisa", e divulgada no *Diário de Notícias* em 24 Fevereiro de 1931. Contudo, a inauguração a estátua, em co-autoria com Jorge Segurado, só foi inaugurada, em Évora, em 1945, após parecer favorável da Junta Nacional de Educação, sendo Diogo de Macedo o relator do documento, com data de Abril de 1945. Pela singularidade do sucedido, passa-se a transcrever o documento: "Monumento a Florabela Espanca, em Évora. Parecer - Ainda que parecendo atrevimento um artista dar o seu parecer sobre um monumento do qual é, coautor, entendo, desde que

afasta da inquietude da personalidade literária de Florbela mas que é, contudo, característica dominante nas suas diversas fotografias. No conjunto, o rosto assenta nas impositivas mãos entrecruzadas, remate plasticamente relevante e que evoca uma das suas fotografias, então mais divulgadas na imprensa. A ênfase que Macedo confere às mãos da figura na estruturação da composição terá remota filiação na estética de Auguste Rodin, o seu mais aclamado mentor, e lembra a sua obra *O Último Antero* (1917) onde, também, a atitude de concentração da figura é acentuada pela figuração das mãos, veículo plástico de expressão de força anímica. Rodin, uma referência plástica para Macedo e sobre quem escreveu, numa monografia sobre a importância da sua obra e personalidade criativa, descrevendo uma das características que mais o impressionavam no processo plástico do Mestre, que “desenhava com febre, às cegas, ininterruptamente. Modelava em catadupas, em alucinações, em rajadas; talhava a pedra, ferozmente, esfaimado de criação [...] arrancando das montanhas a alma interior das pedras.”²⁵⁵

A produção escultórica de Diogo de Macedo, durante a década de 1930, caracteriza-se igualmente por uma integração de obras de temática histórica no conjunto da sua prática artística e um reforço da execução de retrato individual²⁵⁶. Verificou-se, nesta época, um incremento no número de encomendas destinadas a espaços e edifícios públicos, assim como de participações suas em concursos públicos²⁵⁷. Logo em 1930, Macedo executa *Afonso de Albuquerque* (1930, pedra,

fui designado oficialmente para o dar, como vogal da JNE, que posso e devo fazê-lo com imparcialidade. Assim, esse monumento projectado há anos, ainda que modesto, parece-me digno de ser erguido, não só por se tratar da homenagem a uma das primeiras poetisas portuguesas, mas porque na sobriedade das suas linhas arquitectónicas coroadas por um busto sem pretensões – salvo as de originalidade – não desilustrará qualquer lugar onde se erga. É, pois, meu parecer, que deve ser aprovada a sua execução, por esta Sub-Secção de Belas Artes.”, Parecer [Livro A-7/Proc. 49/486] do relator Diogo de Macedo, 11 Abril 1945. JNE / Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Fundo Junta Nacional de Educação.

²⁵⁵ Diogo de Macedo, *Rodin*, Coimbra: Publicações do Instituto Francês em Portugal, 1935, p.6.

²⁵⁶ A última obra de Diogo de Macedo, de datação segura, é efectivamente um retrato intitulado *Retrato/Rapariga Brasileira* (1948) encomenda de um familiar, Joaquim da Cunha Sotto-Mayor, executado no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em oito sessões, e posteriormente enviado para o Brasil [informação extraída de nota manuscrita que integra o espólio documental Diogo de Macedo disponível na Biblioteca de Arte. FCG].

²⁵⁷ Existiram, contudo, alguns outros projectos, versando a mesma temática, com datação anterior como: *Monumento a Camões* (1914, obra destruída), *Monumento a Almeida Garrett* (1918, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo), *Nuno Alvares Pereira/Frei Nuno*

Porto, Praça D. João III / gesso patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) para figurar no Pavilhão Português, da autoria de Raul Lino (1879-1974), da *Exposição Colonial Internacional* de Vincennes²⁵⁸. Uma figura majestática com os atributos identificativos da personagem como sejam as longas barbas, o fato de governador, a espada na mão esquerda e na direita, a maqueta da fortaleza de Ormuz, por si fundada, símbolo da presença portuguesa no Oriente. Para a mesma exposição, Diogo de Macedo tinha ainda participado no concurso para os painéis decorativos do pavilhão português, com dois baixos-relevos, *Bartolomeu Dias* (1931, gesso policromado, obra desaparecida) e *Fernão de Magalhães* (1931, gesso policromado, obra desaparecida)²⁵⁹ que não foram, contudo, seleccionados²⁶⁰. Estas figuras são construídas segundo os mesmos cânones estilísticos dos utilizados na estátua de Afonso de Albuquerque, mas, neste caso, sem arrojo nem originalidade interpretativa.

A obra de Afonso de Albuquerque segue a mesma linha programática da obra de Francisco Franco, *Gonçalves Zarco* (1928, intersecção das avenidas Zarco e Arriaga, Funchal)²⁶¹, contudo entre elas estabelecem-se as diferenças plásticas próprias a cada um destes escultores, na expressividade das figuras e na concepção orgânica do modelo. Em Macedo, a discursividade histórica da personagem, impondo-se

de *Santa Maria* (1925, bronze, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo).

²⁵⁸ Com o encerramento da exposição, a obra regressou a Portugal, para o Porto onde se perdeu memória do seu paradeiro até finais do ano de 1933, data em que foi recuperada para integrar a *Exposição Colonial do Porto*, de 1934 realizada nos Jardins do Palácio de Cristal. Diogo de Macedo conta que foi o Dr. Alfredo de Magalhães que a encontrou, mal conservada e esquecida, numa arrecadação camarária [cf. Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 4, Lisboa, 21 Julho 1934, p. 8]. Com o encerramento da exposição, a estátua foi transferida para o local onde ainda hoje se encontra.

²⁵⁹ Estas obras foram, posteriormente, adquiridas pelos proprietários do Hotel Aviz [Aviz Hotel] em Lisboa, inaugurado em 24 de Outubro de 1933, e integradas na decoração do bar do hotel. Perderam-se, depois, com a demolição do edifício, em 1962, e a alienação do seu interior. Existe uma reprodução fotográfica do painel representando Fernão de Magalhães em *Ocidente*, vol. XIII, Lisboa, Abril-Junho 1941.

²⁶⁰ Acerca destes dois baixos-relevos escreve Diogo de Macedo: “[...] modelados à pressa, levemente, roubando-lhes as proporções de elegância em favor de um pseudo-realismo tradicional, não fossem os senhores jurados tomar-nos por feitores de figurinos, alambicados. Erramos, claro está, e fomos muito bem chumbados. [...] Feitos e reprovados, uma bela tarde de verão toparam seu destino num bar de hotel nacionalista e histórico. Parece pêta mas é assim mesmo. Lá figuram entre braços e cocktails.”, Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 4, Lisboa, 21 Julho 1934, p. 8.

²⁶¹ Estátua, com pedestal da autoria de Cristino da Silva (1896-1976), com a representação de figuras alegóricas relacionadas com os Descobrimentos Portugueses: *Povoamento, Conquista, Sabedoria e Evangelização*.

visualmente no todo do conjunto, suplanta a representação da figura e acentua a planimetria da peça, retirando veracidade ao conjunto; em Franco, a robustez da figura impõe-se expressivamente na sua organicidade recriando-se uma figura majestática, com semelhanças formais com a pintura portuguesa quatrocentista, de impositivo cariz histórico. A diferença plástica entre os dois escultores, nestes exemplos de estatuária pública, substancia os percursos individuais de cada um e evidencia as hesitações de Diogo de Macedo ao longo da década de 1930 que motivarão significativamente o abandono do seu ofício de escultor e a delineação de percursos distintos.

Diogo de Macedo participa igualmente num outro concurso público com uma obra de parceria com o arquitecto António Varela (1903-1962) para o monumento de homenagem a António José de Almeida, com a figura *A Revolução* (1933, gesso patinado, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) a encimar o conjunto escultórico²⁶². Nesta obra, Macedo retoma uma linguagem plástica recorrendo à alegoria como forma de representação do ideal histórico. Liberta-se do retrato iconográfico e cria uma figura plena de dramaticidade, à semelhança de trabalhos da escultura francesa de Novecentos²⁶³, com paralelismos formais com obras do naturalismo português. A figura central avança heroicamente segurando nas mãos um estandarte com a bandeira desfraldada que se entrelaça na base e acompanha verticalmente a composição²⁶⁴.

Abordando igual temática histórica, Diogo de Macedo recria a figura do *Infante D. Henrique* (1935, barro cozido, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes / Galerias Diogo de Macedo), homem expectante, envelhecido, que no cimo do Cabo de Sagres observa o horizonte. Note-se que Macedo apresenta uma imagem do Infante, a figura heroica é substituída por uma figura fragilizada na sua condição e retratada

²⁶² Projecto foi distinguido com o 2º prémio.

²⁶³ Nomeadamente aos trabalhos do escultor Antoine Bourdelle (1861-1929) de quem Diogo de Macedo foi aluno na *Académie de la Grande Chaumière*.

²⁶⁴ Diogo de Macedo participa ainda no início desta década, num outro concurso para o monumento ao poeta e pedagogo João de Deus com a obra *João de Deus* (1932, gesso, Lisboa, Casa-Museu João de Deus) realizada segundo a mesma lógica compositiva. O escultor cria um discurso onde as alegorias da *Poesia* e da *Educação* enquadram a figura central, sentada e envergando toga clássica, imprimindo ritmo ao conjunto pela sugestão de rotatividade resultante do contraste dos diversos volumes representados. cf. Diogo de Macedo, "A Poesia e a Educação", *Ocidente*, vol. XIX, n.º 59, Março 1943.

numa aproximação humanizada e intimista que não diminui, contudo, o peso iconográfico da personagem²⁶⁵. Ainda em 1935, Macedo executa, num projecto em parceria com o arquitecto Raul Lino (1879-1974), o alto-relevo intitulado *Padrão ao esforço da Marinha Portuguesa na Grande Guerra* (1934-35, pedra de lioz, Ponta Delgada, Forte de S. Brás/muralha norte), inaugurado em 26 de Abril de 1936. As figuras da autoria de Macedo, *Marinha de Guerra* e *Marinha Mercante*, impõem-se pela sua robustez plástica e estaticidade orgânica.

Maior engenho criativo é demonstrado num anterior projecto decorativo de dois baixos-relevos de temática clássica para o antigo Café Palladium, em Lisboa²⁶⁶: *Adoração do Palladium* e *Roubo do Palladium por Ulisses* (1932, gesso patinado, Lisboa, Centro Comercial Palladium), representando o episódio mitológico do Palladium, relacionado com a profecia dos deuses que vaticinava que a conquista da cidade de Troia só seria possível se a estátua de Pallas fosse de lá roubada, por Ulisses, e afastada do culto da população. Macedo recria a cena em dois grandes painéis, que ladeiam uma das portas de acesso à sala principal do edifício, com uma composição de nítida influência *bourdelliana* na estilização das figuras e no movimento imprimido na construção da sua espacialidade²⁶⁷.

Os seus dois últimos projectos, de encomenda pública, nos anos finais da sua actividade são, em 1938, as figuras para a fachada do Museu Nacional de Arte Antiga e, em 1940, a colaboração no projecto da Fonte Monumental na Alameda Afonso Henriques, em Lisboa. No primeiro, Macedo apresenta duas figuras alegóricas representando a *Pintura* e a *Escultura*²⁶⁸ que ladeiam, sobre uma cornija neo-clássica, a placa central com a denominação do museu. A primeira, feminina, representada com

²⁶⁵ Mantendo o mesmo tema, Macedo executa dois baixos-relevos, datados de 1934, intitulados *Homenagem ao Infante* (1934, gesso, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo) plasticamente mais comprometidos com a heroicidade das figuras de Francisco Franco e da imagética da estatuária oficial.

²⁶⁶ O projecto, inaugurado em 1932, é da responsabilidade do arquitecto Raúl Tojal (1900-1969) com colaboração de Diogo de Macedo e de Fred Kradolfer (1903-1968).

²⁶⁷ Existem semelhanças estilísticas com os painéis de Antoine Bourdelle, *Les Quatre Arts*, executados para a fachada principal do *Théâtre des Champs Élysées*, inaugurado em Maio de 1913, durante a estada de Diogo de Macedo, em Paris. Os painéis do escultor francês são reproduzidos na *Ilustração Portuguesa*, II série, n.º 824, Lisboa, 3 Dezembro 1921, p. 427, num ensaio elogioso da arte francesa.

²⁶⁸ Existem dois estudos para estas figuras, em gesso patinado, no acervo da Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, datadas de 1938.

os atributos referentes à disciplina, telas e cavaletes; a segunda, masculina, com o escopro e réplica da Vitória de Samotrácia. Macedo propõe duas imagens integradas na lógica compositiva do edifício, acentuando na expressividade das figuras, na gramática compositiva e nos elementos decorativos a linguagem clássica do conjunto arquitectónico, mantida no projecto de requalificação do edifício assinado pelos arquitectos Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, inaugurado em 1940²⁶⁹. No segundo, na Fonte Monumental,²⁷⁰ conjugam-se trabalhos de Jorge Barradas (1894-1971), nos painéis laterais, Maximiano Alves (1888-1954), no tanque superior, e Diogo de Macedo no tanque principal²⁷¹ com as figuras alegóricas *O Tejo* (1940), colocada ao centro, e *Quatro Tágides* (1940), distribuídas, simetricamente, na área circundante. A figura representando o rio Tejo filia a sua expressividade corporal e movimentação da linha de estruturação em estatuária de Antoine Bourdelle, as figuras femininas, quatro ninfas, segurando ou um golfinho ou um búzio, apresentam semelhanças plásticas com as suas obras *Baigneuses* (1921-1922, Vila Nova de Gaia, Casa-Museu Teixeira Lopes / Galerias Diogo de Macedo), na linha sinuosa do corpo, realizado à semelhança de alguns torsos do escultor Charles Despiau (1874-1946) tendo as primeiras perdido força expressiva pelo facto de Macedo as ter tratado frontalmente, sem rotação, e de a figura estar sentada sobre as pernas que são rematadas por uma cauda de sereia que transforma, visualmente, mais compacta a sua base de apoio, retirando-lhe leveza e sensualidade. Despiau é também um outro escultor referido por Macedo nas suas obras de memórias parisienses e, acerca dele, lembrando os anos aí vividos durante a década de 1920, escreve: “A sua obra, de excepcional probidade, não pretende lugares pomposos nem maior alarido do que o autor requiere para si. [...] trabalhada beneditinamente num escondido *atelier* onde a luz entra em bicos de pés e onde não vão chiquezas intelectuais que vêm da América em procura de aventura estética. [...] Despiau tem 60 anos e mais de 40 de luta. A sua obra resume-se a meia dúzia de

²⁶⁹ A estrutura da composição lembra o Túmulo de Giuliano de Médici, de Miguel Ângelo, que Diogo de Macedo reproduz fotograficamente no artigo que publica na *Ilustração* de 1 de Maio de 1938 sobre uma viagem a Itália, realizada em 1937. Cf. Diogo de Macedo, “Sob o Céu de Florença. A Arte do pintor Benozzo-Gozzoli”, *Ilustração*, Lisboa, 1 Maio 1938, pp. 8-9.

²⁷⁰ O projecto da autoria do arquitecto Carlos Rebello de Andrade (1887-1971), datado de 1938, é inaugurado a 30 de Maio de 1948.

²⁷¹ Referência ao projecto, com reprodução da maquete e dos modelos em gesso das obras de Diogo de Macedo em *Mundo Gráfico*, n.º 39, Lisboa, 15 Maio 1942, p. 16.

estátuas, sob moldes neo-clássicos, e ignoradas do grande público, a outros tantos relevos, e a duas ou três dezenas de bustos, no geral de amigos, de vizinhos, ou de crianças. [...] É que Despiou não tem contratos senão com a sua consciência. Os prazos, para ele, não são de tempo; são de qualidade.”²⁷²

Após o regresso a Portugal em meados de 1920, período que corresponde a um momento de intensa criatividade plástica e maturação das directrizes estéticas que o acompanharão também na sua formulação teórica durante as décadas seguintes, Diogo de Macedo mantém-se activo até finais da década de 1930 - participando em exposições, apresentando projectos a concursos públicos e trabalhando em encomendas particulares - no entanto, já em 1931, Macedo decide abandonar o *atelier* da rua da Luta e, dois anos depois, na sua correspondência particular existem indícios de um certo cansaço e desalento que os amigos tentam contrariar alertando-o para a necessidade de ser persistente no trabalho criativo e pensar mais nos seus projectos e ambições pessoais que no apoio, promoção e divulgação dos artistas seus contemporâneos²⁷³. Mas, o que de certa forma se preanunciava, em 1941, já viúvo, Diogo de Macedo renuncia voluntariamente à escultura, por razões de ordem pessoal, e dedica-se em pleno a uma actividade teórica, relacionada com a historiografia e com divulgação da arte. Por opção, manteve-se como homem de letras ao serviço da sua maior devoção: a arte. A este propósito, Diogo escreve, em 1939:

“Sabemos que não é costume, em Portugal, permitir-se aos plásticos quaisquer opiniões sobre arte, ainda que seja a sua. Nem sobre problemas especiais da sua própria profissão as devem ter, salvo se acumulam a arte com o professorado. [...] Mas, todos os rebanhos podem ter uma ovelha ronhosa. Procuraremos pela nossa

²⁷² Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 5, Lisboa, 29 Julho 1934, p. 3.

²⁷³ cf. Carta de Joaquim Lopes a Diogo de Macedo, Gaia, 7 Novembro 1931 / *Espólio Diogo de Macedo*. Biblioteca de Arte. FCG.

Anos mais tarde, em 1933, Victor Falcão (1886-1966) numa carta enviada a Macedo também o aconselha a não abandonar o trabalho de escultor mesmo que por vezes não consiga concretizar os seus mais íntimos propósitos estéticos, repreendendo-o por se interessar mais em divulgar a obra de outros artistas que a sua própria. Cf. Carta de Victor Falcão a Diogo de Macedo, Bruxelas, 24 Agosto 1933 / *Espólio Diogo de Macedo*. Biblioteca de Arte. FCG.

parte, evitar o contágio da nossa moléstia, não de *iconólogo* - Deus nos livre! – mas de *iconómano*".²⁷⁴

Esta frase, carregada de ironia, vaticina o rumo profissional que Diogo de Macedo irá seguir após o abandono da sua actividade de escultor, traçando um percurso pelo estudo e crítica da arte e do objecto artístico, já explorado em décadas anteriores, mas que a partir de então será reforçado nos seus propósitos e exercido com uma natureza fundamentalmente profissional.

²⁷⁴ Diogo de Macedo, *Os túmulos de Alcobaça*, separata Ocidente, Lisboa, ed. Império [1939].

2.2. Duas exposições de referência no percurso de Diogo de Macedo: 5 *Independentes* (1923) e *I Salão dos Independentes* (1930)

*O público ria, algum apreciava e outro condenava.
“Rapaziadas sem orientação nem consequência!” -
comentava-se nas esquinas do país*

Diogo de Macedo (1942)

Diogo de Macedo, em actividade desde 1911, foi construindo ao longo das primeiras três décadas do Novecentos um laborioso percurso de pesquisa e consolidação do seu caminho criativo, integrado nos intuitos modernistas da escultura portuguesa. Contudo, a par do ofício de escultor, Macedo mantinha uma intensa actividade, organizando e participando em diversos eventos culturais, inicialmente no Porto, e depois a partir de 1916, essencialmente na cidade de Lisboa. Perfilhava das preocupações dos artistas da sua geração pretendendo renovar o pensamento e prática, como tão bem caracteriza Afonso de Bragança em “Carta a um esteta”, publicada no primeiro número da *Contemporânea*: “Todos nós, de há muitas gerações para cá, vimos para o mundo sem nos desligarmos da vida que nos precedeu. Esquecemo-nos todos, artisticamente - de cortar o cordão umbilical. A minha geração está realizando esse trabalho. [...] O que nos resta? Voltar ao princípio. Começar de novo. Nós somos os “primitivos” d’uma vida nova que se desenha. Vamos viver de novo Portugal – com outros olhos, outras tintas, outra alma.”²⁷⁵ Diogo de Macedo pertence a esta mesma geração de intelectuais e artistas portugueses e, nesta mesma revista, ainda que não tenha assinado nenhum ensaio ou crónica, está presente na publicação com a reprodução, nas suas páginas, das obras *L’Adieu*²⁷⁶, *Aquarela* [nu feminino]²⁷⁷ e *Escultura* [Zeca]²⁷⁸.

Este projecto de renovação artística, pretendida e implementada pela nova geração, era, igualmente, evidente nos propósitos preconizados por António Ferro

²⁷⁵ Afonso de Bragança, “Carta a um esteta”, *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, José Pacheco (dir.), vol. I, n.º 1, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, Maio 1922, pp. 1-3.

²⁷⁶ Reprodução fotográfica em *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, José Pacheco (dir.), vol. I, n.º 1, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, Maio 1922, p. 44.

²⁷⁷ Reprodução fotográfica em *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, José Pacheco (dir.), vol. II, n.º 4, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, Outubro 1922, p. 28.

²⁷⁸ Reprodução fotográfica em *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, José Pacheco (dir.), vol. III, n.º 8, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, Fevereiro 1923 [hors-texte].

quando este assume a direcção da *Ilustração Portuguesa*, em 1921, na qual Diogo de Macedo colabora por diversas ocasiões integrando o grupo de colaboradores sobre os quais Ferro escreveria nesses anos iniciais da década de 1920, “conto com os novos de Portugal, conto com todos aqueles que dizem mal do que está feito, com todos aqueles que podem fazer melhor.”²⁷⁹

Nesta específica conjuntura cultural, é inaugurada em Lisboa, em Outubro de 1923, a exposição *5 Independentes* organizada em duas salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes, expondo-se, na primeira, as obras dos escultores Francisco Franco (1885-1955) e Diogo de Macedo e, na segunda, as dos pintores Alfredo Miguéis (1883-1943), Henrique Franco (1883-1961) e Dórdio Gomes (1890-1976)²⁸⁰. Definem-se como “independentes de tudo e de todos” defendendo uma arte “clássica nos princípios e revolucionária nos fins, não combatendo mas construindo, para que a intenção que é lealíssima e de azas largas se não perca no triste emaranhado desta época”²⁸¹, posicionando-se como revolucionários, sem postura de confronto directo com a norma vigente, mas apostados na necessidade de mudança e afirmação do emergente gosto modernista.

Uma intencional proposta de conciliação entre dois posicionamentos aparentemente antagónicos, o de permanência e o de inovação, declarando-se livres das influências de escolas, círculos de amigos ou modas e apregoando que “o nosso querer é colectivo, mas o interpretar é individual. Construtivos e expressionistas, não fazemos escola; fazemos escolha”²⁸². Este pequeno grupo de artistas reivindicam para si, com a organização desta exposição, a vontade de se afirmarem como livres de qualquer constrangimento artístico, sem o recurso, propositado, a palavras como *futurista* ou *humorista* tão em voga na década anterior, reclamando-se herdeiros do sentimento simbolista de Oitocentos, reinterpretado nestes anos de Novecentos como esteticamente expressionista. Partem, conceptualmente, da formulação do desenho

²⁷⁹ António Ferro, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 8 Outubro 1921.

²⁸⁰ Segundo José-Augusto França, esta foi “a primeira manifestação modernista dos anos 20”, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3.ª edição, Lisboa: Bertrand, 1991, p. 100.

²⁸¹ *5 Independentes. Exposição de pintura, escultura, gravura, desenho*, Palácio de Bellas-Artes. Rua Barata Salgueiro, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 1.

²⁸² *ibid.*

de José de Almada Negreiros no poema *Histoire du Portugal par coeur*²⁸³ ao terminarem o manifesto desta exposição reforçando que “somos hoje cinco, amanhã cinquenta e depois quinhentos. [...] A nossa fórmula matemática até hoje é $1+4=1$. Amanhã será $1+1000=1$. É nesta comunhão colectiva que reside a nossa independência.”²⁸⁴

A exposição foi delineada em Paris, por Diogo de Macedo²⁸⁵, Francisco Franco²⁸⁶ e Dórdio Gomes²⁸⁷, movidos pela vontade de se afirmarem no mundo da arte²⁸⁸ e pelo intuito de divulgar, junto do público português, as suas mais recentes obras, produzidas longe do círculo lisboeta. O grupo dos *cinco independentes* é completado por Alfredo Miguéis²⁸⁹, e Henrique Franco²⁹⁰, já regressados à Madeira, em 1923, depois duma estadia demorada em Paris. Em Lisboa, durante o período de montagem da exposição, convidam ainda para a integrar, como forma de protesto e apoio às suas causas, um pequeno grupo de pintores com diferendos, recentes, com a

²⁸³ Almada Negreiros, *Histoire du Portugal par coeur*, 1919 [edição de 1922]. Referência para a estampa no final do segundo poema com a representação do coração desenhado entre as siglas “Amor” e “ $1+1=1$ ”.

²⁸⁴ *5 Independentes. Exposição de pintura, escultura, gravura, desenho*, Palácio de Bellas-Artes. Rua Barata Salgueiro, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 1.

²⁸⁵ No catálogo da exposição, Diogo de Macedo tem, junto ao seu nome, um retrato da autoria de Francisco Franco e, em baixo, na apresentação biográfica lê-se: “Expositor no *Salon des Artistes Français*, na *Société Nationale des Beaux-Arts*, na *Boîte à Couleurs*, Paris. Hors-concours de la *Société Internationale des Arts et des Lettres*. Premiado na Sociedade de Bellas-Artes, Lisboa. Com trabalhos nos Museus de Lisboa e Porto”.

As esculturas apresentadas na exposição são: *Niña de Velasquez* (1913, bronze/pertencente ao MNAC), *Baby* ou *Busto de criança* (1915, bronze), *Último Antero* (1917, bronze), *Busto Aristocrático* ou *Busto de minha mulher* (1918, gesso patinado), *Sic transit gloria mundi* (1919, bronze), *Zeca* (1920, bronze/col. particular), *Torso de mulher/Eva* (1923, bronze), e *Construtor de catedraes* (1923, gesso), *Taça para frutos* (1920, bronze/col. particular).

²⁸⁶ No catálogo da exposição, Francisco Franco tem, junto ao seu nome, um retrato da autoria de Dórdio Gomes e, em baixo, na apresentação biográfica lê-se: “Expositor premiado com o título de “associé” na *Société Nationale des Beaux-Arts*, e também expositor no *Salon d’Automne*, em Paris”.

²⁸⁷ No catálogo da exposição, Dórdio Gomes tem, junto ao seu nome, um retrato da autoria de Francisco Franco e de Diogo de Macedo e, em baixo, na apresentação biográfica lê-se: “Expositor no *Salon d’Automne*, Paris; expositor na Exposição Internacional do Rio de Janeiro; premiado com a 2.ª medalha na Sociedade de Bellas-Artes, de Lisboa”.

²⁸⁸ cf. Francisco Franco, “As Belas-Artes. Escultura e pintura de 5 independentes”, *Diário de Lisboa*, 3.º ano, n.º 764, 2 Outubro 1923.

²⁸⁹ No catálogo da exposição, Alfredo Miguéis tem, junto ao seu nome, um retrato da autoria de Francisco Franco e, em baixo, na apresentação biográfica lê-se: “Expositor na *Société des Artistes Français*, em Paris. Premiado com a 3.ª medalha na Sociedade de Bellas-Artes, de Lisboa. Com trabalhos no Museu de Arte Moderna, de Lisboa. Professor”.

²⁹⁰ No catálogo da exposição, Henrique Franco tem, junto ao seu nome, um retrato da autoria de Francisco Franco e, em baixo, na apresentação biográfica lê-se: “Expositor no *Salon d’Automne*; na *Société Nationale des Beaux-Arts*, Paris. Premiado com 3.ª e 2.ª medalha na Sociedade de Belas-Artes, Lisboa, com trabalhos no Museu d’Arte Contemporânea, Lisboa. Professor”.

Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), local onde ia ser instalada a exposição. Nestes artistas estão Almada Negreiros (1893-1970), que tinha reagido publicamente contra a direcção da SNBA, em 1921, Eduardo Viana (1881-1967), com obra recusada pela SNBA na exposição de 1921 e Milly Possoz (1888-1968), com obra também recusada na exposição de 1922. Este convite é igualmente destacado no texto de apresentação do catálogo como “*Independentes* sempre, mas jamais egoístas. Prova-o o nosso convite a Mlle Milly Possoz, a Almada Negreiros e a Eduardo Vianna para que exponham no nosso seio como irmãos d'armas, novos arautos da ala dos namorados, que todos nós, os poetas, os artistas e os loucos somos.”²⁹¹

A exposição *5 Independentes* foi, com efeito, um começo, uma contida ameaça ao conformismo da direcção da SNBA, vista por muitos como “um xeque à SNBA”²⁹², e que se impôs, no curso da história expositiva portuguesa, como um importante marco de apoio ao confronto de 1921, encabeçado por José Pacheco e Celestino Soares, à direcção da SNBA, então assegurada por Arnaldo Ressano Garcia (1880-1947).

Recorde-se que na edição de Março de 1924 da revista *Contemporânea* é publicado um texto, assinado por Leitão de Barros (1896-1967), sobre a questão de 1921 em que se lamenta a oportunidade de renovação esquecida com o adiamento das intenções de modernização da instituição, inicialmente proposta por Pacheco, “O difícil não é saber ‘como as coisas se realizam lá fora’ – mas ter esse instinto, cada vez mais difícil de encontrar, de ‘como Diabo se hão-de resolver cá dentro?!’ E foi, quero crê-lo, essa falta do senso prático das resoluções que fez liquidar a tentativa por tantos títulos interessante para os artistas portugueses e que foi iniciada pelo Sr. José Pacheco, director da *Revista Contemporânea*, com a proposta dum certo número de intelectuais de mérito e de artistas modernos para a S.N. de Belas-Artes”²⁹³. Leitão de Barros prossegue, criticando o percurso do ensino artístico leccionado na Escola de

²⁹¹ *5 Independentes. Exposição de pintura, escultura, gravura, desenho*, Palácio de Bellas-Artes. Rua Barata Salgueiro, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 1.

²⁹² cf. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 25 Outubro 1923.

²⁹³ Leitão de Barros, “Carta relativamente aberta sobre a Sociedade Nacional de Belas-Artes”, *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, Edição fac-similada, volume IV, n.º 10, Lisboa: Contexto, editora, 1992 [1924], pp. 30-32.

Belas-Artes²⁹⁴, assente numa prática desaqueada, mantida na actividade profissional de muitos outros artistas, lançando, contudo, o mesmo repto de esperança ao clamar: “Não temos, porém, nós, o direito de desistir. Somos novos, começamos agora a viver. Cruzar os braços é morrer”²⁹⁵.

Confirmava-se o mesmo espírito renovador, fortemente literário e idealista, em sintonia com o do grupo de artistas da exposição de 1923, estes últimos, empenhados em assinalar as suas convicções, demarcando-se de uma sociedade imutavelmente conservadora.

Também António Ferro, no comício do Chiado Terrasse, em 18 de Dezembro de 1921, tinha expressado publicamente o seu apoio às intenções de Pacheko através de um discurso incisivo e inequívoco: “É possível que sejamos vencidos. Entretanto, faremos tudo pela vitória. Quando uma corporação se coloca assim tão fora da sua época, não há que respeitá-la, há que derrubá-la. São escusadas mais ‘démarches’. Não nos querem abrir as portas da Sociedade Nacional de Belas Artes? Arrombemo-las ... façamos, pela primeira vez, em Portugal, uma revolução, onde haja versos em vez de granadas, onde a nossa bandeira tenha o sol como escudo. Apoderemo-nos da Sociedade Nacional de Belas-Artes em nome das Belas Artes, em nome da nossa Alma, em nome da nossa Mocidade.”²⁹⁶ A “questão da SNBA” significava contudo, mais que a mera contestação da instituição, a vontade da nova geração em tornar-se como agente participativo no curso da arte portuguesa e no desenvolvimento das diversas manifestações culturais de um país em constante busca da recriação da sua identidade nacional, mas com inúmeras vivências além-fronteiras que o impulsionam para o combate e que justificam afirmações como a de Ferro, em 1930, “Cautela, muita

²⁹⁴ “No Convento de S. Francisco, não está uma escola de Belas Artes. Nem aquela parte elementar de gramática plástica que cumpre realizar em qualquer curso preparatório das especialidades artísticas tem ali vislumbre de sólida e admissível orientação”, *ibidem*, p. 31.

²⁹⁵ Leitão de Barros, *op. cit.*, p. 32.

²⁹⁶ António Ferro, “As aspirações dos Novos. Afirmções e conceitos do escritor António Ferro ao usar da palavra no Comício do Chiado Terrasse”, *O Século. Edição da noite*, Lisboa, 21 Dezembro 1921. Este comício no Chiado Terrasse foi presidido por Gualdino Gomes (1857-1948), secretariado por Aquilino Ribeiro e teve intervenções de Almada Negreiros, António Ferro, José Pacheko e do escritor Raul Leal (1886-1964).

cautela ... ou Portugal abre, de par em par, as janelas e as portas ou morre sufocado.”²⁹⁷

E, o grupo destes cinco independentes, artistas a residir em Paris durante estes primeiros anos da década de 1920 e que acompanham do exterior os confrontos protagonizados por uma nova geração que, pela prática artística já validada pelo percurso de mais de uma década de actividade, exigem a oportunidade de desencadear uma acção mais interventiva no meio artístico português, através do apoio às suas actividades literárias e artísticas. Neste contexto, a exposição *5 Independentes* é inaugurada com uma homenagem ao jovem pintor Manuel Jardim (1884-1923), falecido nesse ano e colega do grupo em Paris, colocado, em destaque, na primeira sala da SNBA, o seu busto, da autoria de Francisco Franco²⁹⁸. Os artistas expuseram um total de 432 obras, entre óleo, aguarela, gravura, desenho e 25 esculturas, estas últimas concentradas na primeira sala de entrada na exposição onde Francisco Franco e Diogo de Macedo expunham igualmente mais 103 obras, de gravura, desenho e sete cartazes, da autoria de Macedo²⁹⁹. De entre o conjunto apresentado por Diogo, só *Torso de mulher/Eva* (1922) não tinha sido exposta em Portugal, somente com exposição pública em 1922 na *Société Nationale des Beaux-Arts*. Esta obra voltará a ser exposta na exposição anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1929, data em que é adquirida para o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), ficando o MNAC, após esta aquisição, com duas obras da autoria de Diogo de Macedo, *Niña de Velasquez* (1912) e *Torso de Mulher/Eva* (1922) - uma obra da primeira aprendizagem parisiense, do início da sua actividade profissional, e uma outra, do período de maturidade plástica, realizada também em Paris, durante a segunda estada na capital francesa.

O desígnio desta exposição, naquilo que tem de mais original, é identificado por Aquilino Ribeiro na sua crítica à mostra quando ele conclui que “se Lisboa soubesse

²⁹⁷ António Ferro, *Novo Mundo, Mundo Novo*, Lisboa: Editora Portugal-Brasil, 1930, p. 185.

²⁹⁸ Facto mencionado por Diogo de Macedo em “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XI, n.º 32, Dezembro 1940, p. 457.

²⁹⁹ Do total das 388 obras expostas, 74 trabalhos (óleo, aguarela, gravura e desenho) pertenciam a Alfredo Miguéis; 36 trabalhos (óleo, aguarela e gravura), a Dórdio Gomes; 150 trabalhos (óleo e gravura), a Henrique Franco; 16 esculturas e 60 outros trabalhos (gravura e desenho), a Francisco Franco e 9 esculturas e 43 outros trabalhos (gravura, desenho e cartaz), a Diogo de Macedo.

admirar, teria admirado a galhardia destes cinco artistas que vieram aqui expor parte da sua obra de muitos anos, o que equivale a abrir às escâncaras o *atelier* ou ouvir-lhes pronunciar, sem temor: por aquele caminho passei eu”³⁰⁰. Um reconhecimento de que a exposição de 1923 tem um valor quase retrospectivo de uma acção artística que reclama o trilho de novas linguagens de expressão estética sem, no entanto, pretender ser um espiráculo de mera experimentação plástica.

Anos mais tarde, Diogo de Macedo recordando estas iniciativas do início da década de 1920 afirmará que o objectivo de fundar uma sociedade de apoio à arte moderna acabou por não se concretizar da forma interventiva como todos ambicionavam³⁰¹ contudo, considera terem ficado criadas as condições para que este movimento desenvolvesse uma identidade própria, se olhasse como grupo – e neste sentido, merece especial importância a integração dos novos Almada, Possoz e Viana, na exposição de 1923³⁰² - e se potenciasse a possibilidade de concepção e realização de outras exposições colectivas, mostras públicas do conjunto dos trabalhos dos artistas portugueses. Francisco Franco já deixava prever, na entrevista ao *Diário de Lisboa* de Outubro de 1923, a intenção de realizar uma outra exposição para divulgação dos jovens artistas nacionais que, não querendo rivalizar com a “velha” SNBA, se definiria como, segundo palavras suas, “o nosso *Salon d’Automne*”³⁰³.

Efectivamente, em 24 de Janeiro de 1925, Eduardo Viana (1881-1967) organiza o *I Salão de Outono*, nas salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes³⁰⁴, com a participação de trinta artistas, entre os quais Viana, o organizador, Diogo de Macedo, Jorge Barradas (1894-1971), Almada Negreiros, Emmerico Nunes (1888-1968), Milly Possoz, Mário Eloy (1900-1951), Sarah Affonso (1899-1983), Lino António (1898-1974)

³⁰⁰ Aquilino Ribeiro, “Vida Artística. Os cinco independentes e a Exposição das Belas-Artes. Como concebem e como realizam”, *Diário de Lisboa*, 3.º ano, n.º 797, 10 Novembro 1923, p. 3

³⁰¹ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura*, nº4, Agosto de 1943, p. 197.

³⁰² cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3ª edição, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 100.

³⁰³ cf. Francisco Franco, “As Belas-Artes. Escultura e pintura de 5 independentes”, *Diário de Lisboa*, 3º ano, n.º 764, 2 Outubro 1923. Esta ideia já tinha sido enunciada, em 1919, por José Pacheco, Ruy Coelho, Manuel Jardim e Acácio Lino formulando-se a intenção de ser fundada uma “Sociedade Portuguesa de Arte Moderna”.

³⁰⁴ cf. Ferreira de Castro, “O “salon” de Outono que hoje foi inaugurado constitui um belo acontecimento artístico”, *A Tarde*, ano II, n.º 448, 24 Janeiro 1925.

e os arquitectos José Pacheko, Carlos Ramos (1897-1969) e Jorge Segurado (1898-1990). Acerca desta iniciativa lê-se na crítica de José Ferreira de Castro (1898-1974), publicada n'A *Tarde*: "É a falange dos novos que avança, triunfadores, costas voltadas aos processos clássicos, às técnicas cediças, embora em alguns da legião se assinale, mui ténue, a sombra dos "velhos". Eu senti, ao entrar nas Belas-Artes, que lá em cima da *Íngreme Montanha*, se desfaldavam já e definitivamente, algumas bandeiras vitoriosas."³⁰⁵ Na verdade, nesta exposição, reuniu-se uma significativa falange de artistas, aqueles que assegurariam, ainda que num impulso embrionário, a formação do grupo de modernistas, em actividade nas décadas seguintes.

Como corolário destas iniciativas expositivas realizadas na cidade de Lisboa – os *5 Independentes* e os Salões de Outono -, em 1930, organiza-se o *I Salão dos Independentes*³⁰⁶, mostra colectiva, coordenada por António Pedro (1909-1966), em que Diogo de Macedo integra a comissão organizadora e participa na redacção do manifesto³⁰⁷, publicado em anexo ao catálogo³⁰⁸. Uma iniciativa que teria surgido numa conversa à mesa de um café lisboeta, entre Mário Eloy (1900-1951), o poeta António Navarro (1902-1980), António Pedro, o escritor Augusto Ferreira Gomes (1892-1953) e o pintor Arlindo Vicente (1906-1977). Ao grupo inicial, juntaram-se nomes como os de José Tagarro (1902-1931), António Ferro, o jornalista Luís Teixeira, Jorge Segurado e Diogo de Macedo, ficando assim constituída a comissão executiva do

³⁰⁵ *ibidem*.

³⁰⁶ Confirma o papel interventivo de Diogo de Macedo nesta iniciativa, uma carta enviada de Bruxelas, por Victor Falcão, com data de 1 de Março de 1930, onde se lê: "Meu caro Diogo de Macedo: Felicito-o pela sua iniciativa da Exposição dos Independentes e pelas provas de actividade intelectual que tem dado ultimamente.", Carta de Victor Falcão a Diogo de Macedo, Bruxelas, 1 Março 1930 / Biblioteca de Arte. FCG – Espólio Diogo de Macedo.

³⁰⁷ Em que também colaboram de Almada Negreiros, Carlos Ramos, Jorge Segurado, Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), José Régio, António de Navarro, Sarah Affonso, Carlos Queirós, Raul Leal, Mário Saa, António Ferro, Gaspar Simões, Gil Vaz, Luís Teixeira e Manuel Mendes. No âmbito da exposição, realizaram-se três conferências, uma, da autoria de António Pedro (1909-1966), outra, de João Gaspar Simões (1903-1987) e uma última, de João de Castro Osório (1899-1970).

³⁰⁸ Diogo de Macedo enviou cinco obras ao *I Salão dos Independentes*: *Rieuse* (1922), *Busto decorativo* (1922), *Busto Antigo/Nenúfar* (1925), *Kremhylda* (1927) e *Busto de minha mulher* (1930). Há excepção desta última, todas as outras obras já tinham sido anteriormente expostas. O *Busto de minha mulher* (1930) é um trabalho de modelação rápida, próximo do instantâneo fotográfico. O tratamento cuidado da ondulação dos cabelos e o ritmo cadenciado do seu movimento completam a expressão determinada e confiante do rosto feminino.

projeto de 1930³⁰⁹. O pequeno texto de Macedo no catálogo da exposição³¹⁰ é, no seu entender, um *manifesto* de inequívoca reacção contra os rígidos cânones estéticos da Academia, condicionadores do olhar, clamando-se independência do ímpeto da individualidade criativa de cada agente estético³¹¹.

A independência é, segundo o ideário dos expositores, uma condição necessária para a estruturação da alma de artista, liberto da claustrofobia estética sentida pela auto-marginalização em que se colocava o ensino em Portugal face às novas experiências artísticas desenvolvidas além-fronteiras, há já uma dezena de anos³¹². Foram expostas 312 obras - de arquitectos, escultores, pintores, desenhadores, cartazistas, decoradores, fotógrafos – acompanhadas do catálogo, com um conjunto significativo de textos de artistas e intelectuais³¹³. Entre estes, destaca-se igualmente o de António Ferro que defende a necessidade, e responsabilidade, de

³⁰⁹ A amizade entre Diogo e António Pedro, 20 anos mais novo, tem origem, muito provavelmente, no convívio no Chiado, em finais de 1920, da qual resultou o busto de Diogo de Macedo, de 1931, retratando António Pedro. Obra exposta na exposição organizada no Palácio Foz em Lisboa, em 1960, um ano após a morte de Macedo, e na exposição antológica sobre António Pedro, coordenada por José-Augusto França em 1979, na Fundação Calouste Gulbenkian.

³¹⁰ “A Inquisição das artes foi a Academia, e as suas fogueiras – que ainda algumas ardem – são os sistemas. Há que substituir os autos-de-fé por actos de fé”, Diogo de Macedo, *Manifesto do I Salão dos Independentes*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1930.

³¹¹ No mesmo volume, António Pedro inicia o seu texto, corroborando as intenções libertárias e independentes do grupo: “Há duas maneiras de vêr: a maneira com os óculos e a maneira sem óculos. Nós olhamos para as coisas com os olhos que Deus nos deu. Somos por isso independentes, todos juntos e cada um”, António Pedro, *Manifesto do I Salão dos Independentes*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1930.

José-Augusto França, em *Os anos vinte em Portugal. Estudo de factos socio-culturais*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp. 372-373, descreve o catálogo de 1930, como uma obra com “comentários dos artistas e escritores ‘modernistas’, distribuídos pelas páginas, e num leque de colaborações que cobre todo, ou quase todo, o campo em que tais elementos se moviam, de revista em revista, desde os tempos saudosos do *Orpheu*, até à nova *Presença*.”

³¹² Diogo de Macedo relembando as exposições de 1923 e de 1930, e acentuando o poder de atracção que ambas representaram no curso da actividade artística portuguesa, escreve: “Quando, no prefácio do catálogo da exposição dos 5 *Independentes* – já lá vai um quarto de século -, firmámos o compromisso de solidariedade no sonho dos artistas, de que 1+4=1 poderia em breve ser de 5+50=1, tínhamos quase a certeza duma realidade nova a aproximar-se. Sete anos depois, a aberrativa operação da tabuada tornara-se nessa realidade com o 1º *Salão dos Independentes*, no qual os plásticos e os poetas das duas primeiras gerações da *lícita Arte* do século XX, em Portugal, se juntaram por um ideal comum, mas com igual independência, num acto público mais ou menos escandaloso como tantos outros transactos e futuros, formando uma parada de mais de sessenta personalidades, sendo exactamente de cinquenta as dos artistas plásticos. Consumara-se o vaticínio.”, Diogo de Macedo, “Notas de Arte, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LIII, n.º 232, Lisboa, Agosto 1957, pp. 69-70.

³¹³ O elevado número de obras expostas correspondia à presença massiva de um grupo de artistas que se ia constituindo como uno nas intenções e que pretendia, através da manifestação pública, o reconhecimento da sua arte e do seu pensamento teórico, intentando, contudo, preservar a diferença criativa dos seus participantes.

cada artista entender o seu estrito tempo uma vez que “um espírito normal e saudável não pode fugir ao *clima* do seu tempo como não se pode fugir à luz do sol que nos queima todas as épocas. ‘Só há uma forma de imitar a arte dos nossos antepassados: sermos do nosso tempo como eles foram do seu...’ – disse um escritor francês e disse tudo. Porque nos havemos de extasiar perante a flauta pastoril, perante o alaúde e havemos de tapar os ouvidos, horrorizados, às primeiras notas do saxofone do jazz?”³¹⁴

Os criadores da exposição de 1930 assumem-se, de facto, perante a comunidade artística, como um grupo com identidade própria defendendo a sempre ambicionada independência face à norma dominante e reclamando-se como agentes de uma estética própria porque, citando José Régio, se caracteriza como modernista porque “reconhece, aceita e apregoa a sua independência.”³¹⁵

Numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, dois membros da comissão organizadora, o poeta/artista António Pedro e o escritor Augusto Ferreira Gomes, caracterizam a iniciativa como “uma organização comum a todos os artistas modernos, poetas, pintores, escultores, arquitectos, músicos: todos. É uma exposição de arte moderna, que se compõe de um salão de pintura, de escultura, de arquitectura e de desenho; é a publicação dum Cancioneiro de Poetas; é uma série de conferências, é uma exposição de livros; é, porventura, uma série de festas, de recitais de tudo aquilo que sirva para demonstrar ao Portugal e sobretudo à Lisboa dos prédios sem casa de banho, que há quem saiba a sua posição geográfica dentro da Europa.”³¹⁶ Pois, como se confirma através deste comentário, o salão de 1930, foi concebido como uma exposição de arte integrada num programa diversificado, com múltiplas iniciativas culturais, de cariz modernista, cujo principal propósito pretendia ser o de criar, no imediato, um expressivo impacto no quotidiano da cidade de Lisboa³¹⁷. De entre os apoiantes da

³¹⁴ António Ferro, *Manifesto do I Salão dos Independentes*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1930.

³¹⁵ José Régio, “Divagação à roda do Primeiro Salão dos Independentes”, *Presença. Folha de Arte e Crítica*, n.º 27, Coimbra, Junho-Julho 1930.

³¹⁶ “Arte Moderna. Trabalha-se para realizar nas Belas-Artes o Salão dos Independentes”, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 22 Março 1930, p. 5.

³¹⁷ O projecto incluía, ainda, criar uma “Sociedade Portuguesa de Arte Contemporânea”, publicar uma revista intitulada *Manifesto*, dirigida por Diogo de Macedo e António Pedro, promover a realização de uma exposição de iconografia antoniana (inicialmente projectada para o mês de Junho de 1930), uma

iniciativa, a *ABC. Revista Portuguesa* publica numa das críticas que “à semelhança do que se faz no estrangeiro, sobretudo nos grandes centros de cultura artística, abriu há dias em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, uma exposição de arte na qual se juntaram alguns dos principais valores da nova geração, que não se querem subordinar a escolas ou tutelas, no legítimo desejo de afirmarem livremente a sua personalidade. Esse certame está obtendo um êxito notável”³¹⁸. O êxito não se estendeu ao apoio alargado da burguesia endinheirada da capital mas o impacto mediático foi considerável, com a maioria dos textos destacando as obras dos pintores mais jovens como Sarah Affonso, Mário Eloy ou Júlio (1902-1983). A iniciativa foi aprovada, por uns³¹⁹, desvalorizada, por outros³²⁰ ou, reconhecida “como uma vitória”³²¹ e um projecto relevante para o curso da arte portuguesa. A convicção de Diogo de Macedo, revelada em entrevista ao *Diário de Notícias*³²², é a de que se torna indispensável “ajustar Portugal ao ritmo da vida moderna, interessar e esclarecer o público, actualizar a cadência do País no caminho para a apoteose do futuro” na certeza de que essa cadência do ritmo da modernidade seria fixado pelos artistas modernistas. Afirmava-se uma jovem geração de artistas portugueses e reforçava-se a resistência face ao ensino instituído, crítica, afinal, corroborada por outros como é o caso de José Bragança na *Ilustração* em que, num contundente texto, compara a Escola de Belas-Artes de Lisboa a uma chocadeira de pintos, em que entre ambas só existe diferença na “questão de tempo: umas semanas para o pinto, uns anos para o artista [...]. Há porém, a favor da chocadeira uma diferença: é que o ovo de raça dá sempre pinto de raça, ao passo que na Escola de Belas-Artes, tem-se visto muitas vezes o contrário: - que um rapaz com temperamento, personalidade e aptidões próprias entra para ali pensando sublimar essas qualidades e sai de lá vendo a natureza como a

exposição de livros e de cartazes modernos e uma outra de artes decorativas. Este seria o primeiro ano do arranque de um movimento cultural que se perpetuaria e, de acordo com as intenções iniciais do grupo, se estenderia a outras cidades portuguesas, como Porto e Coimbra. De entre as iniciativas inicialmente anunciadas, realizaram-se as conferências, o *Cancioneiro* e um *II Salão dos Independentes*, no mês de Maio de 1931.

³¹⁸ *ABC. Revista Portuguesa*, ano X, n.º 514, Lisboa, 22 Maio 1930.

³¹⁹ António Ferro, *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 Junho 1930.

³²⁰ Artur Portela, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 30 Maio 1930.

³²¹ Manuel Mendes, *República*, Lisboa, 24 Maio 1930.

³²² *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 Março 1930.

ensinava a ver, há 70 anos, o mestre de Paris que ensinou o mestre do mestre de Lisboa.”³²³

Era, de facto, intenção dos ideólogos destas exposições demonstrar publicamente que “os Novos tinham atingido a maturidade”³²⁴ e que ambiciosos nos seus desígnios abriam trilho à integração de artistas mais jovens num momento em que, como afirma António Pedro no manifesto da exposição de 1930, “chegamos portanto à altura de construir. Nós não precisamos destruir coisa nenhuma o que tinha de ser destruído já anda a cair de podre.”³²⁵

³²³ José de Bragança, “A exposição dos alunos da Escola de Belas-Artes”, *Ilustração*, 2.ª série, 9.º ano, n.º 204, 16 Junho 1934, p. 26.

³²⁴ José-Augusto França, “Há cinquenta anos *Os Independentes de 1930*”, *Colóquio. Artes*, 2ª série, 22º ano, n.º 46, Setembro 1980, p. 26.

³²⁵ António Pedro, *Manifesto do I Salão dos Independentes*, 1930.

Capítulo 3. Em torno do pensamento teórico e historiográfico de Diogo de Macedo

3.1 Reflexões sobre Arte

Como não sou crítico e como também não tenho responsabilidades nem veleidades literárias – o seu a seu dono! – [...] fogem-me por vezes do coração algumas diabruras de menor agrado para aqueles que as provocam.

Diogo de Macedo (1938)

Em 1941, ano em que abandona voluntariamente a escultura, Diogo de Macedo intensifica a sua actividade de crítico e ensaísta, iniciada nos tempos de juventude ainda aluno da Escola de Belas-Artes do Porto na coordenação e colaboração em periódicos, de pequena tiragem, e mantida ao longo dos restantes anos de actividade como escultor³²⁶. De realçar, no entanto, que, ainda que reconhecido como autor de uma relevante obra teórica, Macedo pretenderá sempre ser o escultor que, por opção, se dedica à divulgação da arte através da palavra escrita desejando, assim, assegurar a validade do subjectivismo das suas opiniões e garantir o papel interventivo dos seus pareceres. Esta convicção encontra-se bem cedo formulada em passagens da sua narrativa como esta de 1937 onde afirma que “se eu soubesse escrever era escritor. [...] quem sabe se me bastaria querer saber escrever! Por querer saber esculpir é que me chamam escultor. E nada mais me pode alegrar, porque nada mais desejo ser.”³²⁷

No entanto, apesar de aqui se considerar o ano de 1941 como a data de referência para o início da sua actividade literária e crítica, a sua primeira monografia editada, a *14, Cité Falguière*, é datada de 1930³²⁸, ainda durante os anos de intensa

³²⁶ O presente capítulo regista como marco cronológico o ano de 1941 por ser esta a data da sua decisão em abandonar voluntariamente a actividade de escultor e dedicar-se exclusivamente à crítica de arte, história da arte e ensaística. Reveste-se igualmente de relevante importância o facto de datar de 1941 a sua primeira conferência pública, proferida na Maternidade Alfredo da Costa em Lisboa, intitulada “O Menino Jesus na Arte”. Nesta, Macedo é apresentado como escultor e como membro da Academia Nacional de Belas-Artes, desde 1938, não havendo, contudo ainda, referência à sua actividade de ensaísta e crítico de arte.

³²⁷ Diogo de Macedo, *Espanha de Ontem*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1937, p. 92

³²⁸ Monografia publicada como separata da revista *Seara Nova*, periódico de doutrina e crítica, cujo primeiro número data de 15 de Outubro de 1921.

Foram fundadores da *Seara Nova* Raúl Proença, Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro, Azeredo Perdigão, Câmara Reis, Faria de Vasconcelos, Ferreira de Macedo, Francisco António Correia, Jaime Cortezão e

actividade como escultor. Este volume adquire, na produção historiográfica portuguesa, um especial interesse documental pela espontaneidade com que Macedo relata as memórias de estudante na cidade de Paris, articulando-as com muitas das experiências artísticas ensaiadas na capital francesa entre os anos de 1911 e 1914³²⁹. Deste modo, o *14, Cité Falguière* uma narrativa na primeira pessoa³³⁰, apresenta-se como um relato sobre a *Montparnasse* dos jovens artistas, de diferentes nacionalidades e expressividades estéticas, e como testemunho do impacto que a vida cosmopolita parisiense produzia no sistema criativo e civilizacional desta comunidade e no seu processo de aprendizagem e convivência com os artistas já consagrados, tais como, no caso particular de Diogo de Macedo, Bartlett (1865-1925), Bernard Naudin (1876-1946), Injalbert (1845-1933), Bourdelle (1861-1929) e Joseph Bernard (1866-1931). O livro revela-se igualmente aliciante pela forma com os episódios relatados emergem como pretexto para reflexões críticas sobre as vanguardas da arte

Raul Brandão. António Sérgio integrou o corpo directivo da revista, a partir de 1923. Defendiam os ideais de cultura, ética, justiça e progresso da I República, posicionando-se contra as doutrinas integralistas e os seus perigos ideológicos fascizantes. Pretendiam, assim, divulgar novos ideais, “alheados dos partidos políticos mas não da vida política, para que se erga, [...], uma atmosfera mais pura em que se faça ouvir o protesto das mais altivas consciências, e em que se formulem e imponham, [...], as reformas necessárias à vida nacional”, “Editorial”, *Seara Nova*, ano I, n.º 1, Lisboa, 15 Outubro 1921, [p. 1].

Diogo de Macedo mantinha relações de amizade com alguns dos colaboradores da *Seara Nova*, como Manuel Mendes (1906-1969), figura próxima de António Sérgio, e Jaime Cortesão (1884-1960) e Raul Proença (1884-1941), membros do projecto da *Renascença Portuguesa*. Estas razões, aliadas ao facto de Macedo colaborar com a revista desde 1929, explicam a publicação da sua obra neste grupo editorial, em 1930. Recorde-se que era igualmente intenção da *Seara Nova*, vontade expressa no primeiro número de Outubro de 1921, apoiar a publicação de monografias de variados temas, incidindo na educação, cultura artística, viagens, história, temas de âmbito regional, tecnologia ou movimento social. cf. *Seara Nova*, ano I, n.º 1, Lisboa, 15 Outubro 1921, p. 32.

³²⁹ A propósito do *14, Cité Falguière*, numa carta enviada por Victor Falcão a Macedo, lê-se: “Deixe-me também felicitá-lo pela sua prosa portuguesíssima, insinuante e expressiva, muito melhor que a de certos escriptores profissionaes com fama de estilistas”, Carta de Victor Falcão a Diogo de Macedo, Bruxelas, 20 Março 1931 / Biblioteca de Arte . FCG – Espólio Diogo de Macedo.

³³⁰ Referência, ainda, para mais duas obras de Macedo que se incluem tematicamente nesta mesma secção de escrita memorialista, *Espanha de Ontem* (1937) e *Gaia, a de nome e renome* (1938). A primeira, uma compilação de memórias de uma viagem realizada a Espanha em 1936, antes do início da Guerra Civil, que alia, ao roteiro turístico das cidades visitadas, reflexões sobre temas de cariz etnográfico, evidenciando alguns dos hábitos culturais da sociedade espanhola. A respeito da segunda, o escultor António de Azevedo (1889-1968), gaiense e seu companheiro na Escola de Belas Artes do Porto, em carta a Diogo de Macedo, escreve “O teu livro devorei-o todo logo na noite do dia em que chegou. Agradou-me e deixa-me felicitar-te pelo bom estado em que tens a memória, já quasi me não lembrava de mais de metade do que lá dizes!”, Carta de António de Azevedo a Diogo, Guimarães, 2 Outubro 1938. Existe uma clara relação temática e estilística entre esta obra de Macedo e uma anterior monografia de Ramalho Ortigão, *Em Paris*, datada de 1868, que integra a sua biblioteca particular, hoje reunida na Biblioteca Municipal de Vila Nova de Gaia.

contemporânea de inícios de Novecentos vividas na capital francesa, local onde se moviam muitas das figuras que marcariam o curso da arte e cultura europeias do século XX, como Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963), Derain (1880-1954), Zadkine (1890-1967), os *fauves* ou os futuristas. Ainda que o principal eixo narrativo do texto seja a vivência na cidade de Paris, entre 1911 e 1914, o relato é igualmente conduzido pelas memórias da amizade com Modigliani (1884-1920) através de quem Diogo toma contacto com obras de autores para si até então desconhecidos, entre os quais cita Brancusi (1876-1957), Maurice Utrillo (1883-1955), Elie Nadelman (1882-1946) ou Henri *douanier* Rousseau (1884-1910), e por quem é alertado para a qualidade da obra do português Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) - com quem Macedo não se chega a cruzar na *Cité Falguière* uma vez que Amadeo tinha abandonado o *atelier* em 1908, anos antes da sua chegada a Paris – durante uma visita de ambos ao XXVIII *Salon des Indépendants* de 1912³³¹. Acerca deste facto, chega mesmo a considerar, que “foi graças a Modigliani que deparei com um dos nossos maiores pintores.”³³² Desta forma, pelo seu incontornável valor historiográfico, o *14, Cité Falguière* é uma fonte imprescindível de análise para o estudo da arte portuguesa nos inícios do século XX, nomeadamente para compreender os artistas que frequentavam Paris, cidade das “mil escolas, mil teorias, mil guerrilhas”³³³.

Alguns anos após a publicação de *14, Cité Falguière*, Macedo inicia, em 30 de Junho de 1934, uma colaboração continuada como periodicista no jornal *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*³³⁴, participando, desde o primeiro número,

³³¹ “Fomos ao Salon des Indépendants [...] quando saímos quase à porta, junto de um quadro religioso, o *Calvário*, de Marcel Lenoir, fez-me pasmar diante de uma tela grande, uma caçada com amazonas e lebreus em salto de arco-íris, obra de Amadeu, seu amigo e meu compatriota.”, Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 10. Amadeo enviou a essa exposição três telas, *Le poisson d’or*, *La panthère* e *Cavaliers*. Diogo refere-se, muito provavelmente, a esta última tela (óleo sobre tela), hoje desaparecida. Sobre este assunto, ver *Amadeo de Souza Cardoso. Pintura. Catálogo Raisonné*, Jorge Molder; Helena de Freitas (coord.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, pp. 374-375.

³³² Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 10. Modigliani revelou-lhe a qualidade da obra de Amadeo, em 1912, mas Macedo já sabia da existência do pintor Amadeo desde o tempo de estudante na cidade do Porto. Diogo de Macedo, “Amadeu de Sousa Cardoso. Depoimento singelo”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto: Typographia A. A. Leal, 23 Maio 1956.

³³³ Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 11.

³³⁴ Este jornal manteve uma tiragem regular entre Junho de 1934 [ano I, n.º espécimen, 2 Junho 1934] e Dezembro de 1940 [ano VII, n.º 326, 21 Dezembro 1940]. Foram seus directores: Artur Inez (até ao n.º 58, de 4 Agosto 1935), João Antunes de Carvalho (do n.º 59 ao n.º 62, de 1 Setembro 1935), Ferreira de Castro (do n.º 63 ao n.º 72, de 10 Novembro 1935), Rodrigues Lapa (do n.º 73 ao n.º 140, de 28 Fevereiro 1937), Braz Burity (do n.º 141 ao n.º 159, de 11 Julho 1937), Adolfo Barbosa (do n.º 160 ao n.º

com crónicas de memórias do período de juventude, relatos de viagens a locais históricos em Espanha e em Itália e pequenos ensaios sobre artes plásticas. Na rubrica, intitulada “Pim-Pam-Pum”³³⁵, Diogo de Macedo apresenta-se ao leitor com a postura que irá manter ao longo da sua extensa actividade como crítico, ao lembrar que “toda a gente sabe que eu não sou escritor. Sou quanto muito, e se me dão licença, escultor. Mas gostava de ser jornalista”³³⁶, enfatizando a sua condição de artista e utilizando um recurso de estilo que reforçava o propósito das suas crónicas e o definia como um criador prático-reflexivo. A este mesmo propósito, *O Diário de Lisboa* publica, um ano após o início desta sua colaboração, numa rubrica intitulada “Dez minutos com ...”, uma entrevista a Macedo onde o apresenta como: “homem de letras, duma singular originalidade, vivo, observador – pupila incansável de análise – [que] marca, com as suas qualidades intrínsecas de artista, uma maneira brilhante, de estilo límpido”³³⁷, assinalando, elogiosamente, o registo descomprometido das suas crónicas e o seu espírito independente, livre de condicionalismo de *escolas* e convenções³³⁸. Este poderá ser testemunho da forma como Macedo gere a sua actividade profissional conseguindo manter a camaradagem com os pares, mas assegurando o seu intento de

236, de 1 Abril 1939), Guilherme Morgado (do n.º 237 ao n.º 274, de 23 Dezembro 1939) e Manuel Campos Lima (do n.º 275 ao n.º 326, de 21 Dezembro 1940). A este respeito, consultar Daniel Pires, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX, 1900-1940*, vol. I, Lisboa: Grifo, 1996, pp.129-141.

³³⁵ Designação da rubrica mais representativa da sua colaboração n’*O Diabo*.

³³⁶ “Devo esta pecha a dois amigos que tive no Porto - já lá vão mais de 20 anos! - que de quando em vez me diziam: “escreve essas coisas que contas”. Recordo-os sempre quando conto qualquer coisa. Duarte Solano e Simões de Castro foram dois jornalistas notáveis, e foram dois poetas que neste momento - ao iniciar a minha colaboração nesta gazeta -, quero recordar”, Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 1, Lisboa, 30 Junho 1934, p. 4.

A sua colaboração n’*O Diabo* mantém-se até 1938 assinando, para além de alguns textos individuais, as rubricas “Pim-Pam-Pum” (desenvolvidas até 1937), “Carta ao Intendente de S. Lucas” (em 1936 e 1937), “Páginas dum canhenho” (em 1937), “Memórias dum amigo valdevinos” (em 1937 e 1938), “Notas de Itália” (em 1937 e 1938) e “Diário de bordo” (em 1938). A partir da edição de 13 de Junho de 1937, assina com o pseudónimo de *Ruy de Aragão* alguns textos e igualmente as secções “Ressurreições” (1937) e “Devaneios sobre a Arte Portuguesa” (1938). A última crónica publicada, assinada como “Diogo de Macedo”, data de 8 de Maio de 1938 - um texto da série “Notas de Itália”, sobre monumentos e artes plásticas do renascimento. Macedo ainda colaborará no jornal, com pseudónimo, em mais quatro textos, retomando a anterior secção “Memórias dum amigo valdevinos”. Só volta a assinar com o seu nome, o texto de despedida e cessação da sua colaboração no jornal.

Macedo integra, em muitas das suas crónicas, pequenos desenhos, de sua autoria, ilustrativos dos diferentes temas abordados nos artigos. Note-se que Macedo possui um expressivo conjunto de desenhos, de pendor modernista, incorporados em museus, arquivos documentais e colecções particulares.

³³⁷ “Dez minutos com... Diogo de Macedo”, *Diário de Lisboa. Suplemento Literário*, Joaquim Manso (dir.), ano 14, n.º 4412, Lisboa, 1 Março 1935, p. 15.

³³⁸ *ibidem*.

autonomia ideológica face à linha editorial de um periódico alinhado com ideais revolucionários e manifestamente defensor de ideais divergentes da normatividade repressiva do regime político vigente. Ainda nessa entrevista, em resposta à pergunta sobre o ímpeto que motiva a sua escrita, Macedo assegura que o faz “para comunicar com o meu passado e para definir o meu presente. De resto, como só escrevo sobre temas que se relacionam, directa ou indirectamente, com a minha profissão, tornou-se-me a escrita uma maneira breve de croquizar opiniões”³³⁹. Macedo refere-se, deste modo, a um dos temas mais abordado na sua narrativa: o registo de memórias, entendido como desafio de reflexão sobre o presente, e através da análise crítica do passado, gizar o seu percurso individual. Como tal, o recuo temporal é não só um gosto pessoal de reorganização do presente como também uma exigência teórica do pensamento assumidamente historicista de Diogo de Macedo, característica que se pressente ao longo de toda a sua produção escrita.

A colaboração n’*O Diabo* termina, por vontade própria, em 26 de Junho de 1938 – na edição comemorativa do quarto aniversário do jornal – com a publicação de um texto onde enumera - no seu estilo directo e, não menos, sarcástico - as razões da sua decisão³⁴⁰. Recorde-se que Diogo de Macedo tinha, entretanto, iniciado a sua colaboração na revista *Ocidente*, em Maio desse mesmo ano, facto que poderá ser apontado como umas das razões para o abandono da colaboração num jornal com a matriz ideológica d’*O Diabo*, apesar da sua insistente defesa por uma independência

³³⁹ *ibidem*.

³⁴⁰ “Pela parte que me toca também boto fala neste aniversário. Quem sabe se pela última vez o faço, porque já é tempo de deixar o *Diabo* em paz. Desde o seu primeiro vagido que o não largo, numa constante e desrespeitosa teimosia, assistindo-lhe a todas as amas, a todos os caprichos e dentição, às suas diabruras e, como desta vez, dando-lhe parabéns pelas primaveras. Devo ser dos decanos dos seus colaboradores. Ora como isto de ser decano é triste para quem tem sensibilidades, vou passar o papel a outrem, não vá a minha neurastenia empreender com o motivo. Reparem, para mais, delicados leitores, na nossa paciência! Digo *nossa*, referindo-me à vossa, à dos directores da gazeta, à da censura e à minha, que há quatro anos nos aturamos com evangélica generosidade, sem grandes queixumes, sem graves acusações, sem exagerados cortes e, da minha parte, sem piada nenhuma. [...] Tenho recebido cartas abertas e cartas fechadas, boas e más, algumas coléricas, outras apaixonadas e a maior parte delas obsequiosas que não me envaideceram nem azedaram. [...] Como – segundo afirmei no primeiro número deste semanário – não sou jornalista, sempre me julguei livre das cerimoniosas controvérsias públicas ou particulares, mais ou menos distraído com os *deveres* da minha espinha dorsal. Nem a ortografia alheia me perturbou.”, Diogo de Macedo, “Um cumprimento, um agradecimento e uma retirada”, *O Diabo*, ano V, n.º 196, Lisboa, 26 Junho 1938, p. 9.

Note-se que José-Augusto França inicia a sua colaboração n’*O Diabo* em 24 de Julho de 1938, assinando uma rubrica de artes plásticas.

de postura e de pensamento. Em resposta à sua decisão, o jornal publica uma nota onde o corpo directivo expressa o seu descontentamento com a saída de Macedo, um dos seus “colaboradores mais valiosos”, apelando, em sintonia com os leitores, a que ele mantivesse a sua colaboração³⁴¹. Mas, o jornal tinha sofrido alterações na sua estrutura directiva que o afastavam do rumo editorial dos seus fundadores, entrando numa fase orientada por novas linhas ideológicas, marcadamente políticas, protagonizadas por figuras referenciais do movimento comunista, situação que não agradaria, de facto, a Diogo de Macedo. A cessação de funções efectivava-se, à semelhança do seu temperamento, de forma discreta, sem confronto público.

O início da colaboração na *Ocidente*³⁴², aceitando o convite de Álvaro Pinto para integrar o corpo de colaboradores fundadores da revista, é concretizada na

³⁴¹ *ibidem*.

³⁴² A *Ocidente. Revista Mensal Portuguesa* foi fundada, em Lisboa, em Maio de 1938, sendo Álvaro Pinto (1889-1956) proprietário, editor e redactor-gerente e Manuel Múrias (1900-1960) director. Manuel Múrias entra para a direcção da revista tendo já um percurso ideológico próximo dos ideais estado-novistas membro da denominada 2ª geração do *Integralismo Lusitano* e do *Movimento Nacional Sindicalista*. Torna-se, então, líder do grupo *Camisas Azuis*, no apoio à ascensão política de Salazar. Com a cisão de Rolão Preto, Múrias mantém-se no grupo de apoio ao Estado-Novo e colabora na *Revista dos Centenários*, órgão de divulgação da Comissão Nacional das Comemorações Centenárias (1939-1940). Manuel Múrias abandona a direcção da *Ocidente* em 1942 para integrar a direcção do órgão oficial da *União Nacional*, cargo que ocupará de 1943 a 1956. Nesse ano de 1942, Álvaro Pinto assume a direcção da *Ocidente*, cargo que manterá até ao ano da sua morte, em 1956.

Esta revista reuniu a colaboração de figuras referenciais da cultura portuguesa da primeira metade de Novecentos, e incluía, para além de inúmeros ensaios de opinião, diversas rubricas mensais versando temas diversificados como história, artes plásticas, etnografia, pensamento político, literatura ou música. O seu programa editorial é, desde o ano da sua formação, essencialmente cultural e cívico pretendendo enaltecer os valores nacionais, numa clara aproximação teórica com as diretrizes ideológico-políticas do Estado Novo. No editorial do primeiro número da *Ocidente*, assinado pela direcção, reforça-se a intenção de se defender a cultura ocidental num país que “após descuidado percurso por entre desvarios e tormentas, dobrou finalmente o Cabo da Boa Esperança, pela via da Revolução Nacional, retomando valores abandonados, revivificando os elos com o passado para se desenharem os caminhos do presente”, “Cabo da Boa Esperança”, *Ocidente*, vol. I, n.º 1, Maio 1938, p. 12. Um editorial de evidente teor nacionalista e ratificação dos ideais políticos do Estado Novo mas que no âmbito da linha editorial da publicação se deve também entender como expressão de um movimento ideológico de acção cívica e cultural mais que de comprometimento político. É neste contexto que se enquadra a colaboração de Macedo na *Ocidente* como periodista. Sobre a revista *Ocidente*, consultar Maria da Conceição Meireles Pereira, “*Ocidente – Imagens e Fronteiras da Europa e da Cultura Ocidental (1938-1948)*”, *Revista de História das Ideias. Tolerâncias. Intolerâncias*, vol. 25, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 329-356 e Daniel Pires, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX, 1941-1974*, vol. II, 1º tomo, Lisboa: Grifo, 1999, pp. 328-329.

Se com Manuel Múrias, Diogo de Macedo não mostra grande afinidade, ao contrário, com Álvaro Pinto, Macedo conhece-o desde os tempos da sua juventude, na cidade do Porto, descrevendo-o como: “(...) sempre certo e igual desde muito novo até ao fim, com os seus fanatismos de crente e de propagandista. Certo e igual por fora e por dentro, na firmeza dum carácter inalterável, intransigente e confiado: duro, por vezes, nas palavras e no pensamento pelo sentido da rectidão, (...), mas capaz de mil

estruturação da rubrica mensal “Notas de Arte”, uma secção de reflexão sobre o movimento artístico em Portugal, para divulgação e estudo crítico das artes plásticas, património histórico e museus, para além de um espaço de agenda sobre acontecimentos artísticos e literários, como exposições, conferências ou lançamentos editoriais. A este propósito, afirmará anos mais tarde, que “aceitei o encargo a que nunca faltei durante duzentos e quinze meses, sob a condição de só falar de problemas de artes plásticas, mas com total liberdade de comentários e na escolha dos temas, tomando responsabilidade nas opiniões e não aceitando sugestões ou pedidos alheios, de modo que a minha ajuda fosse independente da nossa amizade”³⁴³, recolocando o ênfase no propósito de independência do teor das suas crónicas perante a linha editorial da revista que, neste caso concreto, se posicionava nos antípodas d’*O Diabo*. Macedo inicia, assim, a nova colaboração em Maio de 1938, assinando uma “secção de crónicas e nótulas”³⁴⁴ iniciada, no primeiro número, com a frase de Eça de Queirós (1845-1900), “é na arte e pela arte que deve começar a renascença do nosso nacionalismo”. Este desígnio, ainda que em consonância com o pretendido renascimento da identidade nacional preconizado no editorial da revista, é intencionalmente filiado, por Diogo, no pensamento da oitocentista *Geração de 70*, demarcando-se, sem confronto directo, da ideologia do regime político vigente e

sacrifícios por uma amizade ou pela justiça, capaz de intemerata luta por uma causa nobre, fosse em favor dum afecto ou do seu patriotismo”, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. L, n.º 216, Abril 1956, p. 125. Conta ainda Macedo, neste artigo, que o primeiro contacto que teve com Álvaro Pinto foi quando este, já colaborador do jornal *A Montanha*, escreveu uma crítica desfavorável ao seu trabalho, apresentado na exposição da Sociedade de Belas-Artes do Porto, em 1914.

Álvaro Pinto tinha sido fundador d’*A Águia* (1 de Dezembro de 1910) mantendo-se também no projecto editorial da 2.ª série da revista, iniciada em Janeiro de 1912. Nesta nova série, *A Águia* surge como propriedade e órgão da *Renascença Portuguesa*, associação criada em 1911 na sequência do movimento literário, cultural e cívico com a mesma designação, na qual Álvaro Pinto desenvolve uma activa participação, a par de nomes como Teixeira de Pascoaes (1877-1952), Leonardo Coimbra (1883-1936), Jaime Cortesão (1884-1960) ou António Sérgio (1883-1969). Diogo de Macedo, ainda estudante na Escola de Belas-Artes, acompanha a actividade deste grupo literário-cultural nas tertúlias de artistas e jornalistas que frequenta na cidade do Porto. Acerca do convívio portuense com Álvaro Pinto, Maria Amélia Azevedo Pinto, directora da *Ocidente* em 1959, recorda, aquando da morte de Diogo de Macedo: “Desde os primeiros projectos, talvez sonhos ainda sem esperança de realização, nas primeiras conversas e combinações de que havia de surgir esta revista – lá estava o querido desaparecido. Companheiro de velhas lutas, contemporâneo e frequentador dos que fizeram a *Renascença*, Diogo de Macedo generosamente permaneceu nestas páginas até ao fim”, “Um grande amigo que desaparece”, *Ocidente*, vol. LVI, n.º 251, Março 1959, s.p.

³⁴³ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. L, n.º 216, Abril 1956, p. 126 [número de homenagem a Álvaro Pinto].

³⁴⁴ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. I, n.º 1, Maio 1938, p. 1.

reforçando a sua neutralidade com uma divisa, em jeito de conclusão, onde assevera que “adoro a minha independência [...] julgando ser de boa lealdade avisar quem estiver para me ler, hei por bem dizer que tenciono aqui servir livremente a minha fé de artista”³⁴⁵, decidido em demarcar a sua orientação editorial, preocupação entendível se enquadrada no dirigismo cultural promovido pelo regime estado-novista.

As "Notas de Arte" incluem igualmente pertinentes críticas à política cultural e ao meio artístico português, numa longa colaboração de vinte e um anos de actividade. Umas vezes, com artigos de teor jornalístico ou com pequenos estudos de cariz mais erudito outras, com denúncias contundentes a factos específicos e, sempre, com a convicção de que o seu principal objectivo é o de analisar e divulgar a arte e as diversas manifestações artísticas. A colaboração na *Ocidente* assume um especial interesse no trajecto profissional de Macedo pelo facto de, por um lado, lhe ter permitido a consolidação do seu reconhecimento público como teórico e crítico de arte, por outro, por se ter tornado um marco referencial no percurso da produção escrita de Diogo de Macedo demonstrada, desde cedo, com uma especial apetência e um particular gosto pela narrativa de memórias e pelo comentário sobre arte, características resultantes de um espírito reflexivo e historicista. Da observação da pintura à análise da escultura, Macedo centra-se no gosto que cultiva pela arte, como meio de estudar e ajuizar sobre a criação e a fruição da obra de arte, nas suas diferentes formas expressivas. No conjunto dos textos produzidos para a *Ocidente*, Macedo abrange um vasto período histórico, entre o estudo de vestígios arquitectónicos medievais até às manifestações criativas de artistas contemporâneos, mas que se centra, maioritariamente, em temas relacionados com a arte dos séculos XIX e XX.

Durante os vinte anos de colaboração mensal, participando ininterruptamente em 250 números, Macedo cria, na verdade, esse espaço de divulgação e de opinião crítica, reclamado como independente de pressões exteriores e fiel às suas convicções³⁴⁶. Facto que parece confirmado na análise do seu espólio documental,

³⁴⁵ *ibidem*.

³⁴⁶ Pela acuidade e sarcasmo destas palavras, redigidas a propósito de uma opinião menos favorável à sua intervenção escrita nas “Notas de Arte”, reveladoras da sua necessidade em acentuar a defesa

reunido na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, onde não se encontram cópias ou originais de textos rasurados ou emendados por exigência da *Comissão de Censura*³⁴⁷. Com o decorrer dos anos, o conteúdo da rubrica vai-se alterando e, a inicial intenção metodológica de abordagem dos factos e notícias mais agradáveis, confidenciada por Macedo na crónica de Janeiro de 1939 – “Não é por covardia ou interesse que só olho para o Sol; é porque, na verdade, as sombras não interessam às minhas convicções”³⁴⁸ – é, muitas vezes, substituída por uma acutilante crítica ao curso dos acontecimentos culturais denotando os seus desencantos e divergências face à política cultural vigente, essencialmente após a sua nomeação como director do MNAC, entre os quais se nomeiam o apelo à necessidade de divulgação, e apoio, dos artistas contemporâneos e à valorização do ensino artístico como estratégias de valorização pública da arte portuguesa e incentivo ao seu desenvolvimento, a denúncia do estado de abandono e esquecimento do património ou, por fim, a crítica ao incipiente programa de internacionalização da arte portuguesa tanto na promoção da obra dos artistas vivos como na divulgação da história da arte portuguesa além-fronteiras para que o nome dos seus artistas constem nas monografias da especialidade³⁴⁹.

incondicional pela independência de análise e opinião, cita-se Diogo com: “Será então difícil de compreender que nunca pertenci nem pertencerei jamais a maçonarias, apesar de adoptar um *delta* – um triângulo – como assinatura nos meus trabalhos, por uma questão de ordem sumária, certo deles não merecerem mais que um sinal da letra inicial do meu nome de baptismo? Será então difícil aceitar-se o desdobramento duma personalidade, intransigente na obra que realiza com todas as exigências dignas dum artista, e generoso na visão e admiração que tem perante a obra alheia, cujos tormentos e rasgos de génio o ensinaram a amar toda a beleza dos séculos e das convicções daqueles, que seriamente com razões irmãs, embora desiguais no ideal, realizaram e realizam essa obra eterna? Será então impossível um artista não ser vaidoso, nem egoísta, nem livre de preconceitos de seita? [...] Nada de temer excomunhões quando se procede com lealdade”, Diogo de Macedo, Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. VI, n.º 15, Julho 1939, pp.306-307.

³⁴⁷ Contudo, não se teve acesso ao arquivo da *Ocidente* para confronto de documentação.

³⁴⁸ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. IV, n.º 9, Janeiro 1939, p.152.

³⁴⁹ Sobre o primeiro ponto, destacam-se as crónicas: Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XII, n.º 34, Fevereiro 1941, p.290; Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXIII, n.º 73, Maio 1944, pp.120-122; Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXIV, n.º 77, Setembro 1944, pp.86-87; Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XLI, n.º 161, Setembro 1951, pp.101-105; sobre o segundo: Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. V, n.º 13, Maio 1939, pp.413-414; Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXIX, n.º 150, Outubro 1950, pp.190-193; Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XLVIII, n.º 201, Janeiro 1955, pp.30-31; por fim, sobre o terceiro, destacam-se: Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LII, n.º 227, Março 1957, p.159; Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LIII, n.º 231, Julho 1957, p.32.

Retomando a análise do conjunto de registos evocando memórias do período vivido em Paris, sobre arte e artistas, referência para a obra *5 Escultores Franceses* (1940) - volume que resulta da compilação de artigos de Macedo publicados em diversos periódicos portugueses³⁵⁰, organizado no ano das comemorações do centenário do nascimento de Auguste Rodin (1840-1917)³⁵¹, num gesto evocativo do valor da obra do escultor e de, conseqüentemente, de homenagem ao seu país natal, “mestra generosa e querida de todos os artistas do Mundo”³⁵² - e para a monografia *Amedeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso* (1959)³⁵³ que mais do que um relato de memórias, é uma reflexão, na primeira pessoa, sobre o percurso e importância das obras destes dois pintores, prematuramente desaparecidos, na história da arte ocidental. Em ambas as narrativas foi utilizado o registo biográfico, informativo ou assente em memórias dispersas, pontuado por uma análise crítica das obras dos artistas evocados. Nos ensaios sobre os escultores franceses, publicados entre 1927 e

³⁵⁰ Diogo de Macedo, *5 Escultores Franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1940 (o primeiro artigo, “Rodin”, fora publicado na *Presença*, em 1927, o segundo, “Rodin e Bourdelle”, na *Seara Nova*, em Outubro de 1929, o terceiro, “Bourdelle”, o quarto, “Joseph Bernard”, e o quinto, “Charles Despiau”, n’*O Diabo*, de Novembro, Agosto e Julho de 1934, respectivamente, o sexto, “Aristide Maillol”, no *Diário da Manhã*, de Junho de 1934). Note-se, ainda, que Rodin e Bourdelle foram os primeiros escultores franceses sobre quem Macedo publicou artigos em periódicos portugueses. Deste grupo de escultores franceses, Rodin, Bourdelle e Bernard são também citados na monografia de 1930, *14, Cité Falguière*. Em 1934, em 6 Junho, Macedo assina a crónica, no *Diário da Manhã*, intitulada “O escultor Maillol na Exposição de Arte Francesa”, com algumas das ideias desenvolvidas no texto integrado, posteriormente, na monografia de 1940. Cf. Diogo de Macedo, “O escultor Maillol na Exposição de Arte Francesa”, *Diário da Manhã*, M. Pestana Reis (dir.), 11º ano, Lisboa, 6 Junho 1934, pp. 5-8. O artigo é escrito a propósito da *Exposição de Arte Francesa. Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados*, organizada pela *Réunion des Musées Nationaux* no Museu Nacional de Arte Antiga, em Maio/Junho de 1934 que integrou um conjunto de obras destes escultores - Rodin, Bourdelle, Bernard, Maillol e Despiau - apresentados num núcleo expositivo intitulado de “bronzes”. Note-se que em 1942, na *Exposição de Arte Francesa Contemporânea. Pintura, escultura e ilustradores de livros*, realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes, organizada pela *Association Française d’Action Artistique*, com o apoio do *Institut Français au Portugal* e com o alto-patrocínio do Estado Francês, estão representados somente Maillol e Despiau entre um grupo de escultores nascidos, na grande maioria dos casos, em finais de Oitocentos.

³⁵¹ Diogo de Macedo já tinha publicado um pequeno texto sobre Rodin, em 1935, generalista no conteúdo mas já revelador da grande admiração e afinidade pela obra do escultor. Cf. Diogo de Macedo, *Rodin*, Coimbra: Publicações do Instituto Francês em Portugal, 1935.

³⁵² Diogo de Macedo, *5 Escultores Franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1940, p. 54.

³⁵³ Diogo de Macedo, *Amedeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa: Edições Panorama, 1959. Uma edição póstuma, não revista pelo autor, publicada por ocasião da exposição retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso, realizada, em 1959, no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Diogo de Macedo já tinha participado no catálogo da exposição, organizada na Galeria Dominguez Alvarez, em 1956. Cf. *Amadeo de Souza-Cardoso*, Diogo de Macedo (pref.), Porto: Galeria Dominguez Alvarez, 1956.

1934, Macedo expõe a relevância da obra destes grandes nomes da escultura francesa em actividade desde as últimas décadas do século XIX, que o influenciaram plasticamente e aos quais associa um sentimento estético que é por si nomeado como “poético e emotivo” resultante da exteriorização formal da ideia que desencadeia o processo criativo da obra. Por qualquer um dos escultores nomeados, Macedo reconhece ter desenvolvido um sentimento de cumplicidade plástica, incrementado durante a sua juventude e que permanecerá até final da vida. Este volume é igualmente a primeira obra publicada em português sobre a produção destes cinco escultores franceses³⁵⁴, figuras com quem Macedo se cruzou em Paris, acidentalmente, como no caso de Rodin, institucionalmente, como no de Bourdelle ou Despiau, ou com quem privou mais de perto, como aconteceu com Joseph Bernard. A este propósito, dá-se voz a Diogo citando as suas impressões sobre essas memórias: sobre Rodin, “apenas uma vez vi Rodin. [...] Quis escutar-lhe a voz. Aproximei-me e apenas um riso brejeiro, malicioso, se distinguia [...]. Conheço-lhe porém todos os passos da vida, como toda a gente conhece”³⁵⁵, sobre Bourdelle, “foi meu vizinho e quase meu professor. E digo quase, porque apenas lhe escutei duas lições orais, na *Grande Chaumière*”³⁵⁶, sobre Bernard, “foi um simpatiquíssimo misantropo que conheci na *Cité Falguière*, nos estouvados tempos de estudante. Devo-lhe algumas palavras de encorajamento, e devo-lhe a alegria da sua exposição de 1914, nas

³⁵⁴ Sobre Rodin tinha sido publicado um ensaio evocativo, assinado por Aquilino Ribeiro, na revista *Atlântida*, na data da sua morte. Cf. Aquilino Ribeiro, “Crónica Artística. Rodin”, *Atlântida*, vol. VII, n.º 26, Lisboa, 15 Dezembro 1917, pp. 331-334. Diogo de Macedo tinha em 1935, publicado uma pequena monografia intitulada *Rodin*, Lisboa: Publicações do Instituto Francês em Portugal, 1935. Alguns anos após a publicação destas obras, Manuel Mendes edita um ensaio literário também sobre Rodin [Manuel Mendes, *Rodin*, Lisboa: Ars, 1947], analisado criticamente por José-Augusto França, ensaio publicado na revista *Horizonte*, considerando a edição com falhas gráficas e metodológicas que fazem o estudo em causa “afastar-se do que seria de exigir de si – de si como autor dum estudo e até como escultor”. Cf. José-Augusto França, “Rodin. O estudo de Manuel Mendes e os livros de Arte”, *Horizonte. Jornal das Artes*, n.º13, Lisboa: Agência Editorial e Industrial Portuguesa, Lda, 1947, pp.6; 8. Somente em 1968, é retomada publicação portuguesa sobre Rodin com a edição do catálogo, no âmbito da exposição *Obras de Rodin existentes em Portugal* realizada na Escola de Belas-Artes de Lisboa e inaugurada a 15 de Outubro de 1968.

³⁵⁵ Diogo de Macedo, *5 Escultores Franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1940, p. 12. Nas “Notas de Arte” da *Ocidente*, Diogo de Macedo cita Rodin por diversas vezes, de entre elas destaca-se a que se refere aos contactos que o escultor teve com individualidades portuguesas, como José de Figueiredo e Teixeira Lopes, e à intenção manifestada por Rodin em organizar uma exposição, em Lisboa, pouco depois da proclamação da República, que foi, por incúria governamental, ignorada. Cf. Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXV, n.º 84, Abril 1945.

³⁵⁶ *ibidem*, p. 14.

vésperas da Grande Guerra.”³⁵⁷, sobre Despiau, “entre os artistas mais simpáticos de Montparnasse [de 1920] [...] existe um tipo bem composto e sorridente, que todas as tardes vem tomar o seu aperitivo ao bar do ‘Dome’, entre colegas e entre modelos, que o tratam com um carinho respeitoso”³⁵⁸ e sobre Aristide Maillol (1861-1944), que Macedo não conheceu durante as suas estadas em Paris mas que evocando-o, refere que “certa manhã, ao entrarmos na galeria Druet, onde Tristão Bernard era frequente para o cavaco, deparámos com o torso da *Ilha de França*, sobre um plinto, levemente inclinado para a frente [...] este facto sem importância aparente, ficou-nos na sensação de plástico, como uma marca de fogo.”³⁵⁹ Os seis ensaios reunidos neste volume evocam a personalidade de cada um destes escultores mas a valia historiográfica destes textos advém das reflexões proferidas acerca das obras por eles produzidas, para a construção da identidade idiossincrásica de cada um dos artistas, inserindo na narrativa biográfica, com equivalente peso descritivo, a análise crítica.

Na segunda monografia, aquela em que lembra os pintores Souza-Cardoso e Modigliani, Macedo constrói um coerente discurso fundamentado historicamente nas suas vivências parisienses, mas igualmente detentor de uma reflexão analítica assente no perfil desses artistas e na sua invulgar capacidade criativa que os colocou, durante a sua curta vida, fora do reconhecimento oficial nos seus países de origem. O discurso é centrado na figura dos dois jovens artistas e no compromisso da sua produção com as várias experiências estéticas que fervilhavam na capital francesa na década de 1910, pois, como também afirma, “protagonistas deste conto verdadeiro merecem ser lembrados a par, mau grado a sua obra e a sua Arte serem tão diversas umas das outras.”³⁶⁰ Um, Modigliani, Diogo de Macedo conviveu durante a sua primeira estada em Paris, na *Cité Falguière*, acompanhando o seu trabalho, numa fase

³⁵⁷ *ibidem*, p. 31.

³⁵⁸ *ibidem*, p. 37.

³⁵⁹ *ibidem*, p. 52. Macedo refere-se à Galerie E. Druet, fundada em 1903 pelo galerista e fotógrafo Alphonse Eugène Druet (1867-1916), situada inicialmente na rue du Faubourg Saint-Honoré e transferida, em 1908, para a rue Royale (ainda em actividade à data da publicação do ensaio, em 1934, tendo encerrado poucos anos depois, em 1938).

³⁶⁰ Diogo de Macedo, *Amedeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa: Edições Panorama, 1959, s.p. Diogo de Macedo termina este relato memorialista escrevendo: “Parece-me ser tempo de acabar a história sobre estes dois artistas, que prometi contar. Contar não me parece que seja dar novidades. Contar é um entretenimento como outro qualquer. Contar é um modo de lembrar o que deve ser sempre lembrado.”

maioritariamente de produção escultórica, e a sua devoção pelo desenho que praticava continuamente, “um dos maiores desenhadores deste século”, afirma³⁶¹, o outro, Souza-Cardoso, nessa altura com *atelier* fora da *Cité* mas amigo de alguns dos seus colegas, com convívio fortuito com Diogo de Macedo, relatado em: “foi este [Modigliani] que me apresentou o patrício. Devo ter-lhe falado pela primeira vez, em 1912, no Boulevard de Montparnasse [...] limitando os cumprimentos a cerimónias de compatriotas no exílio. No nosso casual encontro, tive a impressão de que lhe não fora simpática a minha pessoa. Pela minha parte, ele parecera-me pedante e mais nada.”³⁶² Contudo, Macedo visita as duas exposições de Amadeo, organizadas nas cidades do Porto e Lisboa, inauguradas a 1 de Novembro e 4 de Dezembro de 1916³⁶³, respectivamente, e acompanha as contestações suscitadas por estas iniciativas - referindo que no Porto os jovens modernistas, onde ele próprio se inclui, apoiaram a realização do evento contra a acesa contestação que suscitou, enquanto que em Lisboa, esta função foi assegurada pelo grupo do *Orpheu*³⁶⁴. Sobre a importância da obra deste último para a historiografia da arte contemporânea, Macedo já tinha escrito em 1930, na *14, Cité Falguière*, que “Amadeo Cardoso foi o único pintor português que mergulhou no cubismo, que fez repa-pés ao marinettismo e deixou esperançosos ensaios de pintura-viva. Os outros foram líricos - ele foi construtor”³⁶⁵ e, enumerando as actividades realizadas, após a morte do pintor Amadeo, para a divulgação e projecção da sua obra, Diogo refere ainda nos seus escritos, a exposição de 1925, na Galerie Briant-Robert, em Paris, organizada pela viúva de Amadeo e que Diogo visitou, a já citada mostra realizada em 1956, na Galeria Dominguez Alvarez, no Porto, o primeiro volume de análise da obra de Amadeo elaborado por José-Augusto França, com reprodução de um conjunto de sessenta e cinco estampas, e em 1958, a exposição na Casa de Portugal, sede do SNI em Paris, organizada pelo pintor Paulo Ferreira (1911-1999) e pela viúva do pintor.

³⁶¹ Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, p. 11.

³⁶² Diogo de Macedo, *Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa: Edições Panorama, 1959, s.p.

³⁶³ cf. *Amadeo de Souza-Cardoso. Porto-Lisboa, 2016-1916*, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2006.

³⁶⁴ cf. *Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa: Liga Naval de Lisboa, Dezembro 1916. Catálogo que inclui uma carta-manifesto assinada por Almada Negreiros.

³⁶⁵ Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930, p. 6.

A este propósito, sobre o reconhecimento tardio da obra de Amadeo em Portugal, já em 1938, Macedo, nas suas “Notas de Arte” da *Ocidente*, denuncia a ausência de representação deste pintor na colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, ao afirmar ser “lastimoso que aquelas quatro paredes de razoável iluminação não comportem os quadros dos restantes artistas que têm marcado o caminho mais recente da Arte, acompanhando as correntes mais conhecidas lá de fora, e dos quais apenas desejo evocar aqui o nome dum dos primeiros entre os mais sequiosos de novidade, dos mais audazes na vanguarda das pelejas e dos mais sinceros: - Amadeu de Sousa Cardoso”³⁶⁶.

A produção escrita de Macedo também se efectiva na publicação de diversos estudos sistemáticos sobre a arte moderna portuguesa, reportando-se, o primeiro, ao ano de 1942, com o título *Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal*, editado, sob a forma de pequenos artigos, na revista *Aventura*³⁶⁷. Contudo, Macedo já tinha publicado, em 1930, um pequeno artigo intitulado “Sôbre arte moderna”, na *Seara Nova*, no qual centra o discurso na escultura portuguesa contemporânea, identificando a busca da expressão da modernidade num processo criativo que, na sua opinião, tem por base a emoção individual de cada artista uma vez que, reforça, “a exactidão em escultura não é a do molde sobre o natural, nem a do virtuosismo no adornar da realidade.”³⁶⁸ Neste texto, Macedo identifica, igualmente, dois conceitos recorrentes no seu pensamento teórico, o de *verdade na arte*, manifestação do confronto, dialogante, entre interioridade do artista e a expressividade plástica da matéria e o de *renascimento da arte* (mais tarde, enunciado como *redescobrimento*) entendido como processo de exequibilidade da modernidade. Apresenta, ainda, neste mesmo artigo, o aforismo, posteriormente inserido no já citado catálogo do *I Salão dos Independentes*, publicado poucos meses depois, em Maio de 1930: “A inquisição das artes foi a Academia; e as fogueiras – que ainda algumas ardem – são os sistemas. Há que substituir os autos-de-fé por actos de fé”, num clamor em defesa do rumo da modernidade na arte portuguesa.

³⁶⁶ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. II, n.º 4, Agosto 1938, p. 127.

³⁶⁷ cf. Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 1 a 4, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Maio 1942 a Agosto 1943.

³⁶⁸ Diogo de Macedo, “Sôbre arte moderna”, *Seara Nova*, ano IX, n.º 206, Lisboa, 27 Março 1930, pp. 211-212.

Na *Aventura*, de 1942, Diogo de Macedo elabora uma sistematização sobre a arte portuguesa do início do século XX até à data de publicação do texto, destacando as manifestações artísticas mais significativas de Novecentos. Para a contextualização da arte portuguesa da primeira metade do século XX, Macedo procura as suas raízes nas diferentes propostas plásticas produzidas em Paris, adoptadas pelo círculo de artistas estrangeiros residentes na cidade como reacção ao anterior academismo. Procuravam, então, a sua individualizada expressão artística, lutando, reagindo e desejando integrar-se no “movimento espiritual e revolucionário daquela época”³⁶⁹ num clima de curiosidade e pesquisa, característico deste período. Nesta mesma conjuntura parisiense, afirma ainda Macedo, surge uma multiplicidade de correntes estéticas - simbolistas, decadentes, intimistas, sincronistas, primitivistas, orientalistas, simultaneístas - que procuram as suas próprias soluções plásticas face ao “inconformismo natural de todos os espíritos inquietos que defendem verdades próprias, irreverentes”³⁷⁰. Nesta argumentação teórica, acaba por identificar como ponto crucial de viragem, de entre as experimentações estéticas emergentes do início do século XX, a revolução da linguagem plástica do Cubismo e as inovações do movimento futurista, propostas de consolidação da modernidade na arte ocidental. E, sobre a originalidade deste novo século, evidencia a particular conjuntura cultural, favorável à criatividade artística, pois “o certo é que os escritores haviam aprendido com os pintores a ver, e estes com aqueles a exprimir. Não houvera fusão, mas comunidade na compreensão da arte moderna, isto é, na arte sentida no tempo da sua criação, no século XX.”³⁷¹

E, qual o impacto destas novas formulações estéticas na criação artística portuguesa? De acordo com o pensamento de Diogo de Macedo, as experiências europeias, nomeadamente a parisiense, tiveram inevitáveis repercussões, até pouco desfasadas no tempo - “nem sempre os reflexos da vida mental e sensível do Mundo chegaram com aquele proverbial atraso de uma dúzia de anos, que opiniões

³⁶⁹ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 2, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Agosto 1942, p. 87.

³⁷⁰ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 1, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Maio 1942, p. XIII.

³⁷¹ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 1, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Maio 1942, p. XV.

derrotistas espalharam na educação do nosso povo”³⁷² - sendo, deste modo, possível identificar similitudes entre o processo criativo dos diversos centros artísticos da Europa. Macedo continua a sua reflexão sobre o percurso da modernidade em França referindo que foram igualmente grandes estímulos para a vivida renovação estética das primeiras décadas de Novecentos, fenómenos ligeiramente paralelos à actividade artística destes artistas como o impulso provocado pela *Exposição dos Primitivos Franceses*, realizada em Paris em 1904, a descoberta e divulgação da arte negra e os *Ballets Russes*, êxtase de cor e festa. Estabelece, ainda, um paralelismo conjuntural entre este panorama francês de finais do século XIX e início do XX, e o fenómeno que apelida de *descoberta*, em 1895, dos *Painéis de Nuno Gonçalves*, sua divulgação e consequente estudo. Este facto demonstra, na sua opinião, que Portugal acompanhou o processo de transformação sociocultural operado na Europa, com uma proximidade temporal, considerada, por si, como *impressionante*. Prossegue ainda esta linha de pensamento, estabelecendo identidade estética entre a obra *Grupo do Leão* (1885), de Columbano, e as propostas realistas dos pintores franceses e, posteriormente, entre a modernidade das iniciativas da primeira década de Novecentos, em Portugal, e as vanguardas dos cosmopolitas centros europeus de arte, num claro processo de legitimação do percurso da arte moderna portuguesa e vontade expressa em demonstrar a confluência destes fenómenos.

Diogo de Macedo situa paralelamente as manifestações artísticas desenvolvidas em Portugal “por alturas de 1910” - centradas nas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra - e as “ansiedades dos grandes centros de arte”³⁷³, ponto de vista que não descarta ao longo da sua argumentação e da qual se apropria para reforçar a contemporaneidade da experimentação artística portuguesa nas primeiras décadas de 1900. Defende, então, Macedo que surgem em Portugal nesta época “os primeiros gestos de renovação - ou revolução – plástica”, desenvolvendo-se a arte moderna pela

³⁷² Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 1, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Maio 1942, p. XVI. E acrescenta: “Pode afirmar-se que em Portugal, todas as agitações plásticas que açoitaram determinadas e frágeis tradições na Europa, tiveram uma natural e ágil repercussão”. Percepção que se compreende pela proximidade geracional de Diogo de Macedo com o movimento artístico analisado nesse capítulo do ensaio crítico.

³⁷³ Citando-o: “os novos artistas portugueses procuraram uma orientação precisa e a par do tempo, para se definirem em obras progressivas.”, Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 1, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Maio 1942, p. XVI.

mão das comunidades de jovens artistas, e com o apoio de alguns periódicos, de pequena tiragem. Processa-se uma revolução ou, melhor, um redescobrimto de sensibilidades esquecidas, retomadas neste novo tempo, e, com ele, comprometidas. O “redescobrimto” é, para Macedo, o verdadeiro processo operado na arte portuguesa, a partir da década de 1910, segundo o qual a modernidade assenta na descoberta de novos trilhos e estratégias que não rompem com o passado esquecido mas o revigoram e recriam outras, porque contemporâneas, leituras, num processo que não entende as transformações como rupturas conceptuais. Neste discurso reconhecem-se alguns dos pressupostos teóricos do pensamento filosófico preconizado pela *Renascença Portuguesa*, movimento de crucial importância na formação teórica de Diogo de Macedo durante o período de estudante na cidade do Porto, como atrás referido.

Esta mesma ideia já tinha sido explorada por Diogo de Macedo na primeira crónica publicada na revista *Ocidente*, em Maio de 1938, quando, ao citar Eça de Queirós, Macedo evoca o conceito de renascimento (entendido como redescobrimto) como um dos objectivos das suas nótulas, na busca de uma expressão artística reveladora da cultura nacional. Defende, então, que a revolução estética não surge do confronto e da ruptura, mas da capacidade em inovar, fundamentada na identificação dos essenciais valores identitários de um povo. Desenvolvendo esta ideia, nomeia como primeira manifestação pública da nova pintura moderna a *Exposição Livre* de 1911, que “o público recebeu a novidade, friamente; alguma imprensa, com benévola protecção; mas os outros artistas riram-se, troçaram e atacaram aqueles desconhecidos *fumistes*”. Ainda a propósito da *Exposição Livre*, conclui que “esta foi a primeira manifestação de pintura moderna e colectiva que se realizou na dogmática e exigente cidade de Lisboa, então muito excitada com revolucionarismos políticos, duma República nascente”³⁷⁴, dogmática porque arreigada aos preceitos estéticos difundidos nas exposições oficiais das escolas de belas-artes e da Sociedade Nacional de Belas-Artes e, ironicamente, exigente pela rigidez das convenções artísticas que a sociedade portuguesa revelava quando

³⁷⁴ *ibidem*.

confrontada com novas experiências estéticas, presa a tradicionalismos de gosto, arreigados na comunidade. Macedo evidencia, ainda, o facto de esta ter sido temporariamente encerrada devido à realização do *IV Congresso Internacional de Turismo*, organizado em Lisboa entre 12 e 20 de Maio de 1911, reabrindo, dias mais tarde, com a incorporação de mais vinte novos quadros, nomeadamente com um conjunto de telas assinadas por outro artista desconhecido, o jovem pintor Eduardo Viana (1881-1967), facto que demonstra, de acordo com a sua argumentação, o carácter experimentalista e informal da exposição, manifestamente marginal à cultura oficial. Para além da exposição de 1911, são igualmente enunciados outros acontecimentos de significativa importância: a *Exposição dos Humoristas*, em 1912; no mesmo ano, a exposição, realizada na cidade do Porto, onde Armando de Basto (1889-1923) apresenta, pela primeira vez em Portugal, um conjunto de pinturas modernistas, e a primeira exposição individual de Almada Negreiros, em 1913 (“o menino bonito dos meios intelectuais e da melhor sociedade lisboeta, uma espécie de Jean Cocteau”³⁷⁵). Esta cronologia sobre o despontar do movimento modernista em Portugal é igualmente mencionada pelo poeta, ensaísta e crítico de arte Carlos Queirós (1907-1949) num artigo publicado, também em 1942, na revista *Variante* intitulado “Da arte moderna em Portugal”³⁷⁶, salientando-se aí, também, a contemporaneidade das manifestações artísticas nacionais com as realizadas, nesses mesmos anos, na capital francesa. Esta cronologia, sistematizada nos textos de Macedo, influenciou seguramente o texto, já citado, de Carlos Queirós, publicado poucos meses depois. A importância do ano de 1911 para a história do modernismo português será posteriormente reintegrado no discurso historiográfico por José-Augusto França em *A Arte em Portugal no século XX*, obra datada de 1974.

Estas iniciais manifestações artísticas, dos primeiros anos de 1910, organizadas por um pequeno grupo de portugueses, residentes em Paris³⁷⁷ e em Lisboa, e pouco

³⁷⁵ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 2, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Agosto 1942, p. 88.

³⁷⁶ Carlos Queirós, “Da arte moderna em Portugal”, *Variante*, António Pedro (ed.), número de Primavera [n.º 1], 1942, pp. 9-20.

³⁷⁷ O grupo dos modernistas, residentes em Paris na década de 1910, e enunciado nesta obra de Diogo de Macedo, são: Manuel Jardim, Santa-Rita, Amadeo, Eduardo Viana, Manuel Bentes, Domingos Rebelo, Manuel Cardoso, Emmérico Nunes, Francisco Smith, Dórdio Gomes, Carlos Franco, José Pacheco, Henrique Franco, Francisco Franco e António de Azevedo.

apoiados pela crítica, conseguiram, contudo, que se implantasse na cultura nacional “a semente dessa pintura, que mais tarde tanto deu que falar e agora, oficialmente, é aplaudida e protegida”³⁷⁸. De facto, para Macedo, à geração do início de Novecentos, a quem se deve a penetração da modernidade na história da arte em Portugal, através de um processo caracterizada como “aos desenhadores se deve uma boa parte da revolução; aos humoristas, a contribuição da sua introdução no espírito dos portugueses; e aos pintores que surgiram durante a Grande Guerra, e depois dela, a glória da confirmação nos sentidos dos apaixonados da arte.”³⁷⁹

De entre o extenso grupo de pintores modernos citados, merece igualmente especial referência o seu texto, assinado com o pseudónimo ‘Ruy de Aragão’, sobre Guilherme Santa-Rita, indicando-o figura detentora de um espírito de revolta, de renúncia e inconformismo perante a arte que o impele a designá-lo como artista pleno de modernidade, recorrendo ao inequívoco paralelismo entre futurismo e modernidade, estabelecendo, de forma velada, uma comparação com a figura de Amadeo, a quem reconhece inegável modernidade na expressividade plástica – evidenciando a pertinência e relevância aquando da criação do Prémio Amadeo, pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), em 1935 – mas sem a originalidade encontrada em Santa-Rita pois “Santa-Rita foi sempre pintor mesmo quando não pintava. Ao pensar, ao falar, criava sempre em pintor.”³⁸⁰

Desta forma, a arte moderna é então caracterizada como um sinal de protesto e manifestação da vitalidade da criação artística em Portugal e, à geração que inicia este *redescobrimento* Macedo apelida de “mártir da revolução” uma vez que a análise do percurso histórico permite entender que aqueles que combatem no seu tempo o gosto dominante só têm o reconhecimento da comunidade quando as suas propostas são integradas na normatividade do discurso oficial. Desenvolve esta mesma ideia afirmando que “a geração a que pertenço foi a fundadora e detentora dos seus e

³⁷⁸ Diogo de Macedo, "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 2, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Agosto 1942, p. 86.

³⁷⁹ Diogo de Macedo, "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 3, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Julho 1943, p. 156.

³⁸⁰ Ruy de Aragão (pseud.), "Santa Rita – Rita Pintor!", *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 2, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Agosto 1942, p. 84.

posteriores sonhos, a mais inquieta, a mais iludida, a ultra-romântica deste combate ao academismo. Foi a heroica no sacrifício, a vitoriosa sem vencimentos, a mártir da revolução. Geração de poetas, que, atraída pela incompreensão do meio e pelo medo dos já queimados ou dos que se preparavam para sê-lo, batalhou o tempo e o espaço, actualizou as verdades, semeou inéditos ideais e aceitou, cantando, sem fazer contas com o passado nem com surpresas, aquele sacrifício total, como única recompensa à sua fé. Foi, portanto, pela lógica de todas as razões e pelo resultado das realidades, a sacrificada.”³⁸¹

Este texto de 1943, poucos anos depois de Diogo de Macedo ter decidido abandonar voluntariamente a sua actividade de escultor, adjectivando exageradamente o percurso da sua geração, denota um sentimento de desencanto pela forma como interpreta o esforço de inovação empreendido por essa geração, tão lentamente entendido pela sociedade contemporânea como se, para o êxito da nova geração de modernistas - os jovens de 1940 - tivesse sido necessário a incompreensão e hostilidade vividas pelos artistas de décadas anteriores.

Desta forma, na intenção de nomear ocasiões singulares da história da arte moderna portuguesa, Macedo identifica como momento-chave, responsável por um novo impulso no percurso criativo da arte portuguesa, o regresso de Paris dos jovens artistas, no início da I Guerra Mundial. Sublinha, neste contexto, a publicação, logo em 1915, do número specimen da *Contemporânea* (com capa de Almada Negreiros), da revista *Orfeu* (“a grande explosão do movimento moderno”³⁸²) e o surgimento do grupo, então apelidado de *Futuristas*³⁸³ desenvolvendo um projecto de significativa relevância no panorama artístico português e no percurso da arte, no seu desígnio

³⁸¹ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 3, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Julho 1943, p. 153.

³⁸² *ibidem*, p. 154.

³⁸³ Esta designação, reforça Macedo, será imediatamente atribuída pela crítica às diferentes manifestações artísticas de cariz moderno: “O gosto dividiu-se em dois campos: o *botas de elástico* e o *futurista*; o convencional e o original”. Sublinhe-se que neste mesmo volume, Macedo refere que a expressão “botas de elástico” foi utilizada, pela primeira vez em Portugal, pelo pintor e caricaturista Cristiano Cruz (1892-1951) para caracterizar a atitude contrária ao progresso, conservadora nas atitudes e convicções.

modernista.³⁸⁴ Macedo atribui, claramente, às criações artísticas reunidas sob o pendão do futurismo a primazia na formação do gosto moderno, em Portugal.

Por outro lado, nestes diversos textos publicados sobre a arte portuguesa da década de 1920, Diogo de Macedo evidencia como acontecimento determinante no processo de afirmação e consolidação do modernismo português, a realização da exposição *5 Independentes*, em 1923, pelo pequeno grupo de artistas, colegas em Paris. De acordo com o enunciado, esta iniciativa abre caminho a muitas outras manifestações artísticas, organizadas nos anos de 1924 e 1925, referindo exposições individuais como as de Mário Eloy, Alberto Cardoso, Lino António, Mily Possoz, Roberto Nobre, Cristino da Silva, Abel Manta e António de Azevedo e mostras colectivas como, em 1925, o *1º Salão de Outono* - “um dos mais importantes como afirmação de valores e dos mais eficazes no apaziguamento das opiniões públicas a respeito dessa arte tão combatida”³⁸⁵-, com segunda edição no ano imediatamente seguinte, ou o *1º Salão dos Independentes*, em 1930, que “toda a imprensa portuguesa aplaudira [...] e várias revistas literárias lhe dedicaram as suas páginas”³⁸⁶, apesar da dificuldade que estes artistas modernos, das primeiras décadas de Novecentos, sentiram no processo de exposição pública das suas obras. Esta exposição de 1930 foi, reforça, uma mostra com forte impacto no meio cultural português que procurava divulgar, defendendo, uma arte moderna, uma arte do tempo, afastada dos cânones

³⁸⁴ Ainda, no mesmo texto, continua, escrevendo, que: “A história deste movimento está mais ou menos contada por diversas pessoas. Compete ao pintor-poeta Almada Negreiros escrevê-la completa. Com ansiedade de todos vai demorando esse resgate, esse dever. E como só ele a deve fazer, com mil direitos e segredos da causa, não seremos nós, espectador simpatizante, que ousaremos contar seja o que for sobre tão dinâmica acção, que por algum tempo ofuscou a acção da Guerra, então no auge, apaixonando a vida intelectual no nosso país”, Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 3, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Julho 1943, p. 156.

³⁸⁵ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura*, n.º 4, Agosto 1943, p. 196.

³⁸⁶ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura*, n.º 4, Agosto 1943, p. 197. Refere, ainda, que na exposição de 1930 somente dois artistas provocaram escândalo, os pintores Júlio Reis Pereira (1902-1983) e Mário Eloy (1900-1951). Do primeiro, foram expostas 5 óleos (*Sinfonia da tarde*, *A dádiva da noite*, *Comediantes*, *A Música sobre a vila* e *O passeio à tarde*) e 3 desenhos (*Ânsia*, *Os amorosos* e *Página de Dostoiévsky*), do segundo, 4 óleos (*O Retrato do bailarino Francis*, *O Retrato do poeta António Pedro*, *A donzela* e *O Comboio*) e 4 desenhos (*Retrato de Manuel Mendes*, *Retrato de José Pacheco* e dois sem título atribuído).

estéticos da verosimilhança e reprodução, procurando a expressão da recriação e reinterpretação individualizada de cada artista³⁸⁷.

Com o decorrer dos anos, defende Macedo, os valores estéticos da contestação artística foram integrados no discurso crítico e nas convicções do público, realidade presente nos discursos proferidos sobre as novas exposições. Os valores praticados pela geração de viragem do século tornaram-se sinónimo de modernismo, de raiz futurista em muitas das suas atitudes e de pendor moderno na maioria das suas manifestações. Desta forma, após os conturbados anos de inevitável segregação causada pela diferença nas propostas teóricas e expressividade plástica, impôs-se um novo período, a partir de meados de 1930, em que o público já não se surpreende com as ousadias dos artistas e em que as instituições oficiais reconhecem como válidas, e esteticamente conforme, as suas realizações. Reforça esta tese afirmando que “a antiga inimiga destes artistas modernos, a Sociedade Nacional de Belas-Artes, agora dirigida por pessoas de mais largas e humanas orientações³⁸⁸ organizou em 1933 uma grande exposição de pintura, escultura e arquitectura, com o carácter inteiramente de acordo com os dos salões transactos. Estavam conquistadas, as simpatias dos seus maiores adversários.”³⁸⁹ Em 1938, nas “Notas de Arte” da *Ocidente*, já Macedo tinha atestado este fenómeno na crítica que escreve sobre a *Exposição de Arte Moderna* do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), afirmando que o “modernismo deixou de ser um papão”, assinalando, sem o referir expressamente, a sua institucionalização³⁹⁰.

Neste preciso momento, defende Macedo, o processo dinâmico da revolução extingue-se gradualmente e os ideais calorosamente defendidos pelos artistas

³⁸⁷ Ideia próxima da aqui defendida por Macedo é enunciada no catálogo desta exposição por António Pedro em: “gosto da pintura que vai além das coisas, ou daquela em que as coisas são mais do que elas mesmas.”, cf. António Pedro, *Catálogo do I Salão dos Independentes*, Lisboa, Maio 1930, p.31, e em Carlos Queirós, que caracteriza a postura dos artistas da exposição como “resultante directa da heroica reacção contra os enraizados processos académicos, de que era odiosa e prevalecente mania o “tal e qual fotográfico”, - esse “tal e qual” que levou Whistler a dizer que “os Artistas não devem copiar a natureza, mas criá-la”. Carlos Queirós, *Catálogo do I Salão dos Independentes*, Lisboa, Maio 1930, p. 2.

³⁸⁸ Na memória, a *Questão dos Novos*, da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1920, atrás mencionada.

³⁸⁹ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura*, n.º 4, Agosto 1943, p. 197.

³⁹⁰ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. I, n.º 2, Junho 1938, p. 296: “tornou-se equilibrado, sério e respeitado. [...] Já ninguém barafusta com as audácias da cor, ninguém ri das composições abstractas, ninguém se irrita com os desenhos livres, com as técnicas anti-académicas, nem com as visões e concepções individuais”.

esgotam a sua modernidade, prevendo-se o surgimento de ideias e práticas estéticas prenunciadoras de novos pensamentos modernos³⁹¹. Destacam-se, então, iniciativas como o *Salão de Arte Moderna*, de 1934, integrando na sua composição a nova geração de jovens artistas portugueses, a *Exposição dos Artistas Modernos Independentes*, em 1936, com homenagem a Amadeo, Santa-Rita, Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro e, na cidade de Lisboa, em 1933, a abertura de pequenas galerias de arte moderna, como a emblemática *U.P.*³⁹² onde se realizou a primeira exposição de Maria Helena Vieira da Silva em Portugal, em 1935. Terminado o ciclo do modernismo e procurando identificar novo momento de renovação artística – nunca utilizando o vocábulo ruptura – a vanguarda é, afirma, o *sôbrrerealismo* de António Pedro (1909-1966) e de António Dacosta (1914-1990), apresentado na exposição de 1940, na Casa Repe, em Lisboa³⁹³. E, analisando o impacto provocado por estas recentes iniciativas, Macedo afirma, exagerando na forma serena como o caracteriza, que “o público, porém, já habituado a extravagâncias da civilização, ficava imperturbável e na expectativa de novos modernismos que tornassem aquele em *botas de elástico*”³⁹⁴, um exame demasiado optimista se alargado à sociedade portuguesa no seu todo mas, consentânea com a crítica mais especializada e com o seu entendimento e convicção dos diferentes percursos da arte contemporânea.

Deste facto, ainda neste mesmo texto, de características simultaneamente memorialista e historicista, Diogo de Macedo reflecte também sobre os conceitos de

³⁹¹ “O próprio Museu de Arte Contemporânea abria uma sala de artistas modernos. O Estado reconhecia-os.” Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura*, n.º 4, Agosto 1943, p. 197. Referência ao projeto do MNAC, sob a direcção do pintor Sousa Lopes, datado de 1938. Continua a caracterização do fenómeno de aceitação das propostas estéticas da sua geração e da seguinte, como: “Depois do sacrifício e quesílias revolucionárias, das crises de trabalho e de toda a sorte de contrariedades, chegou-lhes a hora dos triunfos e das conquistas. A falange venceu. Houve, por fim, a consagração de alguns nas Academias”. A constatação de um processo quase inevitável, consequência do tempo histórico e, simultaneamente, um reconhecimento do apoio estatal, verificado a partir dos últimos anos da década de 1930, em projectos de encomenda pública.

³⁹² A primeira galeria comercial constituída na cidade de Lisboa, com projecto do arquitecto Jorge Segurado (1898-1990), situada na rua Serpa Pinto, ao Chidao, e inaugurada em 1933. Sob a direcção de António Pedro e Castro Fernandes a que se juntou, pouco mais tarde, o pintor Thomaz de Mello [TOM] (1906-1990). A galeria funcionou entre 1933 e 1936.

³⁹³ Primeira exposição de António Dacosta, em Lisboa, que inclui também a mostra de um conjunto de esculturas abstractas, de Pamela Bodem.

³⁹⁴ Acentua a sua convicção com a conclusão de que “O Modernismo, tornado clássico, precisa de renovação”, Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 4, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Agosto 1943, p. 198.

modernidade e de contemporaneidade no percurso da criação artística, lembrando que o artista enquanto reflexo da realidade sociocultural circundante propõe através do seu trabalho recriá-la, na sua subjectividade. E, esta especificação, elemento-chave para a compreensão do discurso enunciado nesta obra, pressupõe que a constatação de que o ritmo contínuo do devir histórico conduz irremediavelmente a transformações no entendimento do tempo presente.³⁹⁵ Defende, ainda Macedo, que toda a arte perde o seu carácter moderno no momento em que é integrada na prática da comunidade, impondo-se, assim, como experiência contemporânea. Desta forma, como consequência teórica da sua sistematização, esta reflexão reenvia para a distinção por si operada entre o conceito de modernidade, caracterizado como sendo o resultado de um desígnio idealizado, transformador e revolucionário, e o de contemporaneidade, entendido como a concretização desse ideal *no mundo*, acto com a capacidade de provocar o esgotamento ou esvaziamento das características essenciais da modernidade, a saber: a surpresa, a inovação e a ousadia³⁹⁶.

Sublinhe-se que utilizando os dois termos, de *revolução* e *modernidade*, Macedo caracteriza as primeiras três décadas do século XX como um período durante o qual decorreu o processo de concretização dos ideais modernos e a sua posterior integração no gosto vigente da sociedade portuguesa. Entende, então, que a força do devir histórico conduz um qualquer fenómeno cultural emergente para a sua consequente assimilação institucional, reforçando que a modernidade se cumpre, enquanto tal, na absorção, pela cultura contemporânea, dos seus iniciais pressupostos³⁹⁷.

³⁹⁵ “A arte de hoje foi um protesto e é uma realidade oficialmente aceite. Há que ir preparando a outra moderna – toda a arte é moderna em relação ao tempo -, a de amanhã”, Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 1, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Maio 1942, p. XVII.

³⁹⁶ Aproxima-se o pensamento teórico de Diogo de Macedo das ideias estéticas de Charles Baudelaire (1821-1867) cuja obra Macedo possui na sua biblioteca particular, hoje reunida na Biblioteca Municipal de Vila Nova de Gaia. Aí se encontram *Curiosités esthétiques*, Paris: Calmann-Lévy [edição de 1913] e *L’art romantique*, Paris: Calmann-Lévy [edição de 1900], obras referenciais da cultura francesa *fin de siècle* que permitem compreender a sua aproximação aos ideais do romantismo literário e artístico e à estética simbolista e naturalista da cultura francesa, ainda que mais de meio século após a difusão desta filosofia, em Portugal.

³⁹⁷ Uma apropriação do conceito hegeliano de tempo histórico e crença no progresso como motor da História?

Conclui-se, então, que no discurso de Macedo, a formulação estética potencialmente inovadora e promotora de revolução diz-se moderna porque encerra, em potência, a idealização das suas convicções e, durante o tempo do percurso histórico, a sua efectivação transforma-a em manifestação contemporânea da sociedade onde ela se concretiza.

Diogo de Macedo realiza um outro estudo sobre arte moderna portuguesa, para a obra colectiva *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*³⁹⁸, dirigida por António Ferro³⁹⁹. Num texto mais conciso que o anterior elege, encabeçando o grupo de artistas efectivamente modernos, criadores de uma pintura “moderna, vibrátil e de imprevista sensibilidade cromática”, a figura de Amadeo como o “animador e primeiro artista que se sacrificou à Arte-Viva” e o “único português que na era precisa, penetrou em pesquisas de sua pessoal concepção, na labareda perigosa do Cubismo.”⁴⁰⁰

Prosseguindo a caracterização do círculo cultural do início do século XX, Macedo nomeia muitos mais artistas, relato quase exaustivo dos membros da sua geração, e da imediatamente subsequente, terminando com uma referência a José Pacheco (1885-1934), por si identificado como o “agitador deste movimento”, e um louvor ao impulso dinamizador dos museus nacionais e do SPN-SNI (ainda com António Ferro como director, cargo que ocupa até ao ano de 1949) enquanto instituições que

³⁹⁸ Diogo de Macedo, “A arte moderna”, *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa, SNI, 1946, pp. 387- 393.

³⁹⁹ O propósito editorial desta obra era o de apresentar um estudo-síntese sobre o território, população, vida económica e organização política e património histórico e cultural do país. Uma obra com intuito propagandístico, mas com rigor científico, preocupação demonstrada pelos autores convidados para a sua elaboração. Neste volume participam, para além de Diogo de Macedo, Reynaldo dos Santos, sobre a arte do gótico ao barroco, e Aarão de Lacerda, com a arte do século XIX. Sobre outros temas, surgem figuras como Orlando Ribeiro, Luís Chaves, João Ameal, Damião Peres, Marcelo Caetano e Luís Teixeira. Todos, figuras politicamente consensuais e, nas palavras de António Ferro, “professores competentes ou escritores ilustres, cujos nomes garantem a seriedade, a autenticidade dessas grandes linhas”, António Ferro, [Prefácio], *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa: SNI, 1946.

⁴⁰⁰ Diogo de Macedo, “A arte moderna”, *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa: SNI, 1946, pp. 390-391. De facto, uma das primeiras referências na historiografia da arte portuguesa evidenciando a modernidade da obra de Amadeo, excluindo críticas e artigos de opinião publicados em periódicos. Diogo de Macedo já tinha mencionado a importância da obra deste pintor em 14, *Cité Falguière* (1930) e “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura. Revista Bimestral de Cultura* [n.º2, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Agosto 1942, pp. 87-88] contudo, na publicação de 1946, Macedo concede-lhe o protagonismo da inovação plástica na geração dos jovens modernos, evidenciando a vertente inovadora e experimentalista da sua obra.

apoiaram as transformações do gosto e do espírito, surgidas ao longo das últimas décadas, “actualizando e educando o meio”⁴⁰¹. Prossegue ainda, citando outros exemplos do movimento modernista português enunciando a relevância de alguns casos na arquitectura, com um texto elogioso sobre projectos de datação recente, e na escultura, sobre a qual Macedo considera viver-se um período de significativo processo de modernização e que tal como acontecera na pintura, “influi no redescobrimento e na renovação do meio”⁴⁰². São ainda nomeados todos os escultores em actividade e, facto não menos importante para a caracterização do movimento da arte moderna portuguesa, à semelhança do que reclama para a pintura, evidenciando a importância da divulgação do núcleo dos Primitivos Portugueses no processo de redescobrimento identitário, Macedo identifica, na escultura, a influência da estatúria medieval para o desenvolvimento da nova linguagem plástica, que, ainda que enquadrada na rígida especificidade dos materiais empregues na sua laboração, se revela num “equilíbrio incondicional de todos os tempos”⁴⁰³. Na verdade, este texto de Macedo revela, novamente, o nítido propósito de demonstrar a paridade entre a arte portuguesa contemporânea e a sua congénere europeia como forma de legitimação do modernismo português, já oficializada em diferenciadas instituições estatais.

Em 1945, já como director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Diogo de Macedo aceita o convite para participar num programa de rádio, emitido pela Emissora Nacional⁴⁰⁴, sobre o panorama geral das artes plásticas em Portugal, desde a

⁴⁰¹ Diogo de Macedo, “A arte moderna”, *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa: SNI, 1946, p. 391.

⁴⁰² Diogo de Macedo, “A arte moderna”, *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa: SNI, 1946, p. 392.

⁴⁰³ Referência à postura contrastante desta nova geração de escultores face aos de décadas anteriores, na qual também inclui, o mais jovem, Leopoldo de Almeida (1898-1975), mais aberto às influências dos percursos da arte europeia. As novas gerações (com Luís Fernandes (1895-1954), Salvador Barata Feyo (1899-1990), Álvaro de Brée (1903-1962), Ruy Gameiro (1906-1935), Martins Correia (1910-1999), António Duarte (1912-1998), Numídico Bessone (1913-1985), João Fragoso (1913-2000) e, o artista tardio, Delfim Maya (1886-1978) – caracteriza-o como artista “de fogoso amadorismo intuitivo”, correspondendo a Abel Salazar, na pintura -) criaram “expressionais plasticidades”, encorajadas pela “obra viril de Francisco Franco, e pelas preocupações intelectuais, de líricas emotividades, de Canto da Maya, António de Azevedo e Diogo de Macedo”, Diogo de Macedo, “A arte moderna”, *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa: SNI, 1946, p. 392.

⁴⁰⁴ O livro resultante da compilação destas transmissões radiofónicas intitula-se *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, “Para o povo e para as escolas, n.º 12”, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946. Esta obra integra-se na série de publicações da *Colecção para o povo e para as escolas*, dirigida pelo professor, filólogo e tradutor Eduardo Pinheiro (1892-?), que inclui volumes sobre temáticas

fundação da nacionalidade até ao final do século XIX. Fundamenta este critério cronológico, justificando ser necessário distanciamento temporal para analisar o percurso da arte contemporânea – “É muito cedo e muito perigoso para se julgar definitivamente das criações em arte, no século presente” -, considerando somente possível formular um juízo, ou mesmo pretender compreendê-la, através da visita a museus e exposições⁴⁰⁵. Macedo recorre a esta balizagem, muito provavelmente, por se dirigir a um público indiferenciado e para um universo de ouvintes, em número muito superior ao alcançado pelos seus ensaios, não querendo, seguramente, fomentar polémicas acerca das manifestações artísticas do século XX, mas aproveitando, através deste novo meio de comunicação de massas, para desafiar o público a visitar museus para formulação de uma opinião, esclarecida, sobre a arte contemporânea, numa postura notoriamente pedagógica.

No fim destas palestras, na conclusão do capítulo e a encerrar o período de Oitocentos, ao apresentar o naturalismo português Macedo mantém a mesma cadência discursiva e, com intencional subtileza na crítica e problematizando sobre o percurso da arte de Novecentos, afirma: “Se a educação da maioria dos portugueses neste sector de Belas Artes é histórica, religiosa e arqueológica, com crítica apaixonada e quase limitada aos segredos honrosíssimos do passado, não deixa de haver uma activa e corajosa falange de artistas e amantes das progressivas expressões plásticas [...] arrostando com os clamores daquela antiga educação”⁴⁰⁶, evidenciando a vertente minoritário das experiências de vanguarda, do século XX.

A publicação destas intervenções radiofónicas dá, então, corpo a um conjunto de curtos ensaios, redigidos sem preocupação de erudição ou desenvolvimento sistemático dos temas abordados uma vez que, como lembra Macedo, foram pensadas “para a fugaz transmissão num microfone da Emissora Nacional, ao correr da memória

variadas como psicologia, filosofia, noções básicas de electricidade, puericultura, biblioteconomia, estilos literários, direito comercial e este, da autoria de Diogo de Macedo, sobre a história da arte. O volume de Macedo é o único que resultou da compilação de palestras radiofónicas.

⁴⁰⁵ Diogo de Macedo, *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, “Para o povo e para as escolas, n.º 12”, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946, p. 116.

⁴⁰⁶ *ibidem*, p. 119.

[...] para serem ouvidas e logo esquecidas”⁴⁰⁷. Os primeiros parágrafos do texto iniciam com uma esclarecedora e pedagógica reflexão sobre os propósitos essenciais da arte e a validade dos documentos artísticos enquanto testemunhos de civilização de um povo, necessários ao reconhecimento e compreensão do processo histórico, recorrendo a exemplos específicos da História de Portugal. Desta sua argumentação, o interesse da presente narrativa adquire valor, já numa fase final do relato histórico, quando Macedo aborda a arte do século XIX e defende a necessidade de se proceder à sua reabilitação histórica. O século de Oitocentos - “injustamente maltratado por rivalidade da crítica do imediato vizinho, não foi menos glorioso para Portugal do que os outros nas suas ambições e realizações em arte”⁴⁰⁸ – é reabilitado, com o intuito de eliminar convicções redutoras, como um período de criatividade e inovação que não corresponde somente ao academismo contra o qual lutou justamente o século XX. É um período, reforça, que terminou “em glória”, contrastando com os “desfalecimentos” do século imediatamente anterior, o XVIII. Ambos os termos, *em glória* e *desfalecimentos*, ainda que surpreendam enquanto adjectivação, são um recurso à hiperbolização que permite fundamentar estilisticamente a sua ideia-chave: “[o século XIX], pelo contrário, terminaria em glória, numa febre de criações e ansiedade de ideal, que o notabilizaram incontestavelmente. Esses documentos patenteiam-se hoje em museus e praças públicas. [...] Os jardins são museus públicos. [...] Na pintura, arte que por grande estímulo público teve particular desenvolvimento, houve um punhado de artistas notáveis.”⁴⁰⁹

Macedo constrói, assim, um inovador discurso sobre a arte de Oitocentos evidenciando, ainda que sinteticamente, os pressupostos da sua convicção, resultantes da observação das obras produzidas nesse período, e valorizando a sua importância histórica e estilística. Uma singularidade fundamentada na inovação e na capacidade de estímulo à criatividade dos jovens artistas. Diogo de Macedo chega a defender, no decurso deste pensamento, que a verdade em arte é algo de inatingível “porque é

⁴⁰⁷ Diogo de Macedo, “Necessária Explicação”, *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946, p. 5.

⁴⁰⁸ Diogo de Macedo, *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, “Para o povo e para as escolas, n.º 12”, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946, p. 110.

⁴⁰⁹ Diogo de Macedo, *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, “Para o povo e para as escolas, n.º 12”, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946, pp. 113-114.

constante de mutações, nunca satisfeita, sempre individual e, quando muito, é a expressão do presente aguardando a das razões imediatas”, identificando o seu conceito de modernidade como uma manifestação de actualidade, “um compromisso formal com o tempo”⁴¹⁰, e que todas as épocas transmitem, às gerações vindouras, proveito e riqueza artística. A arte é, desta forma, essa aptidão criativa aberta ao mundo, sendo o artista, um intérprete do pulsar do seu tempo e um potencial criador de uma expressão artística “viva, imprevista, actual, que caracteriza o dinamismo da sensibilidade do século”⁴¹¹.

Revestido destes mesmos pressupostos teóricos, publica ainda outros estudos sobre arte contemporânea, integrados em volumes de autoria conjunta. São obras de referência na historiografia da arte portuguesa entre meados da década de 1940 e finais de 1950 e a sua participação como autor atesta do estatuto científico que Macedo tinha alcançado no seio da historiografia da arte. Referimo-nos à obra dirigida pelo historiador João Barreira (1866-1961) intitulada *Arte Portuguesa*⁴¹² na qual Macedo colabora no segundo volume dedicado à pintura, assinando o capítulo sobre a arte portuguesa dos séculos XIX e XX⁴¹³. Curiosamente, Diogo de Macedo inicia estas páginas com uma curta reflexão sobre as especificidades da história da arte e com identificação dos movimentos artísticos de Oitocentos, suas relações e conflitos de datação. Para isso, individualiza três grandes períodos artísticos na história da arte portuguesa de Oitocentos: Academismo (1820-1850), Romantismo (1850-1880) e Naturalismo (1880-1910). Do primeiro, evidencia o rigor pelo convencionalismo e respeito pela normatividade, o “sistema” e o “módulo”, em composições maioritariamente sem criatividade ou imaginação, citando a excepção da obra dos pintores António Manuel da Fonseca (1769-1890) e Auguste Roquemont (1804-1852) e

⁴¹⁰ Diogo de Macedo, *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, “Para o povo e para as escolas, n.º 12”, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946, p. 118.

⁴¹¹ Diogo de Macedo, *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, 1946, p. 119.

⁴¹² cf. Diogo de Macedo, “A arte nos séculos XIX e XX”, *Pintura*, vol. II, *Arte Portuguesa*, João Barreira (dir.), Lisboa: Edições Excelsior, s.d. [1946-1951], pp. 357-452.

Acerca desta obra Paulo Pereira em “História da Arte Portuguesa”, *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*, vol. 20, *Em Torno da História da Arte*, Dalila Rodrigues (coord.), [Vila Nova de Gaia]: Fubu Editores, 2009, pp. 31-87, refere que é inovadora a forma como o coordenador da obra fragmenta tematicamente a história da arte portuguesa, classificando a metodologia utilizada como o “primeiro esforço moderno para a autonomização de questões transversais à história da arte, combinando a arte erudita com a arte popular portuguesas”, Paulo Pereira, *op. cit.*

⁴¹³ Inclui, no capítulo, curtas referências à escultura e arquitectura deste período.

do escultor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) – “Nas duas Academias [a de Lisboa e a do Porto] o ensino era semelhante e obedecia a dogmas próprios dos laboratórios onde os professores tinham sido recrutados. Os demais artistas [...] professavam nos mesmos ideais estéticos, uma espécie de póstero rafaelismo com obras de composição clássica, que poucas décadas se sustentou”; do segundo, caracterizado em oposição ao período anterior, evidencia a gradual abertura aos temas da paisagem e a atenção à individualidade (exemplificada na expressividade do retrato, na recriação de temas populares e de identidade nacional). Defende ainda que o romantismo na arte portuguesa se prolonga por um período de cerca de 50 anos – de 1830 a 1880 – subdividido em três momentos, não estanques mas complementares: os *Pré-Românticos*, artistas ainda com práticas academizantes e aprendizagem romana mas demonstrando uma intenção de viragem na expressão da pintura⁴¹⁴, os *Românticos*, em plena actividade em meados do século, em que se incluem as obras de nomes como Tomás da Anunciação (1818-1879), João Cristino da Silva (1829-1877), Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) ou Francisco Metrass (1825-1861), e, por fim, os *Neo-Românticos*, artistas em actividade já nos finais de Oitocentos, seguidores do gosto e práticas da anterior geração, tendo por referência os pintores Augusto Rodrigues Duarte (1849-1888), José Ferreira Chaves (1838-1899) e Alfredo de Andrade (1839-1915), os quais, afirma, “não são precursores da segunda [o naturalismo], embora alguns tenham sido professores dos inquietos revolucionários”⁴¹⁵, o grupo de pintores do naturalismo português. Acerca destes, estabelecendo uma articulação, considerada como oportuna com as vivências estéticas da anterior geração de pintores, evidencia a identidade da sua proposta paisagística e ar-livrista, não ignorando o retrato e as cenas de costumes populares, identificando detalhadamente a numerosa falange de artistas protagonistas⁴¹⁶, a relevância do *Grupo do Leão* e do Grémio Artístico e, não de somenos importância, demonstrando, apoiado pela reprodução de imagens, a diversidade conceptual e plástica que definiu

⁴¹⁴ Esta ideia é desenvolvida na monografia, editada postumamente: Diogo de Macedo, *Os Românticos Portugueses*, Lisboa: Artis, 1961.

⁴¹⁵ Diogo de Macedo, *Os Românticos Portugueses*, Lisboa: Artis, 1961, p. 117.

⁴¹⁶ Alargando, contudo, a contextualização de época a pintores e escultores de charneira, como Artur Loureiro (1853-1932) ou Simões de Almeida (1844-1926) e Soares dos Reis (1847-1889).

esta última geração de artistas do século XIX, porque o naturalismo “era uma verdade livre, sem transfigurações sistemáticas, condicionada somente aos temperamentos que a visionassem e, sem a desfigurarem com abusos de qualquer espécie, soubessem gravá-la com amor e lealdade.”⁴¹⁷

No denominado “período moderno”, Macedo, desenvolve uma reflexão generalista sobre a pertinência do espírito contestatário e inconstante do artista no trilho dos novos caminhos da arte de Novecentos, “neste século tumultuoso e insatisfeito”⁴¹⁸, e utiliza a reprodução fotográfica para evidenciar alguns dos seus intervenientes, como Armando de Basto, Sousa Lopes, Manuel Jardim, Amadeo e Santa-Rita⁴¹⁹.

Pouco depois, em 1953, Macedo colabora numa outra obra de divulgação, a *História da Arte em Portugal*⁴²⁰, no volume dirigido pelo historiador Reynaldo dos Santos (1880-1970). Assina um capítulo dedicado ao século XIX, subdividido, novamente, em Academismo, Romantismo e Naturalismo⁴²¹, em que demonstra, de forma mais clara que na publicação anterior, que entre os dois últimos momentos não existiu qualquer tipo de revolução mas uma *natural evolução*, de recíprocas influências entre os diversos artistas, assinalando, igualmente, a resistência à inovação e a morosidade na sua assimilação como característica dominante da cultura portuguesa, facto que explica a inicial contestação pública às propostas naturalistas que, pouco

⁴¹⁷ Diogo de Macedo, “A arte nos séculos XIX e XX”, *Pintura*, vol. II, *Arte Portuguesa*, João Barreira (dir.), Lisboa: Edições Excelsior, s.d. [1946-1951], p. 392.

⁴¹⁸ *ibidem*, p. 441.

⁴¹⁹ Todas as obras apresentadas em imagem incluem a referência à sua proveniência. Para o período moderno esta informação tem particular interesse já que as de Amadeo e Santa-Rita, composições vanguardistas, pertencem a colecionadores particulares (coleção de José Bragança e coleção Conde de Monsaraz, respectivamente) e as restantes, as duas primeiras, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea e a última, ao então colecionador de grande parte da obra do pintor Manuel Jardim, Henrique Vilhena.

⁴²⁰ cf. *História da Arte em Portugal*, Porto: Portucalense Editora, 1942-1953 [vol. I – dirigido por Aarão de Lacerda; vol. II – dirigido por Mário Tavares Chicó; vol. III – dirigido por Reynaldo dos Santos]. Uma obra de referência no panorama editorial e científico, com uma elevada aceitação da crítica e do público.

⁴²¹ Acerca da sistematização proposta, Macedo fundamenta-a explicando que: “Em Portugal, onde nem sempre os períodos de Arte tiveram afinado ajuste aos das letras, o século XIX, excluídos os anos de transição, compôs-se de três períodos de aproximada duração”, Diogo de Macedo, “O Século XIX”, *História da Arte em Portugal*, vol. III, Reynaldo dos Santos (dir.), Porto: Portucalense Editora, 1953, p. 473.

depois, se transformaram na imagem identitária do gosto dominante do século seguinte.⁴²²

Ainda nesta mesma obra, e reflectindo acerca das especificidades do romantismo em Portugal, Macedo individualiza a importância do percurso de dois pintores, com um período de aprendizagem no estrangeiro - Visconde de Meneses (1820-1878), em Itália, e Francisco Metrass (1825-1861), em Roma e Paris -, classificando-os como autores de obra eminentemente romântica, a uma escala europeia. Contudo, realça o facto de o romantismo português ter sido, paradoxalmente, personificado na obra de Tomás da Anunciação (1818-1879), pintor de expressividade mais nacional, e de outros “pintores que naquela data ficaram em Portugal a defender o seu intuitivo romantismo (à falta de classificação mais consentânea com essa pintura de tendência realista), criaram uma expressão de carácter aparte, mais próxima do romantismo realista de Dupré, de Rousseau ou de Troyon, ou seja da segunda fase do romantismo de sentimento naturalista, que Millet e Courbet cultivaram antes de proclamarem o Realismo, de 1848”⁴²³. Esta pressuposição justifica a sua convicção, e consequente definição, de que o período pós 1840, se deveria designar como *Romantismo Naturalista*. Macedo identifica neste período, justificando, o desajuste entre a teorização e as intenções dos pintores do romantismo português e as obras produzidas, mais próximas de uma estética que se aproximará, mais na forma do que na intenção premeditada dos seus autores, das posteriores propostas naturalistas. É atributo desta sensibilidade romântica, um sentimento pastoril e bucólico, “lírico e enternecido pelas surpresas da paisagem e dos típicos costumes do nosso povo”⁴²⁴, com propostas comparáveis, ainda que predominantemente cenográficas, a composições de pendor realista, sendo que o estas pontuais incursões de sensibilidade realista do terceiro quartel do século XIX, podem ser consideradas precursoras da prática subsequente. Posteriormente, as obras do naturalismo, que caracterizam a produção plástica das últimas décadas do Oitocentos, são, por si, identificadas como um testemunho do processo de

⁴²² “habituávamo-nos aos gostos que de começo nos custavam estimar, para depois lhes querermos com exagerada defesa”, Diogo de Macedo, “O Século XIX”, *História da Arte em Portugal*, vol. III, Reynaldo dos Santos (dir.), Porto: Portucalense Editora, 1953, p. 518.

⁴²³ *ibidem*, p. 521.

⁴²⁴ *ibidem*.

redescobrimto da arte portuguesa, anteriormente desprezada pela historiografia tradicional face à valorização da estética setecentista. De facto, este papel inovador de Macedo na valorização e estudo do século XIX, realçando as suas especificidades e originalidades estéticas, transformará o entendimento que a historiografia da arte produzirá a partir de então.

Diogo de Macedo participará ainda, pouco tempo antes da sua morte, numa outra obra colectiva, o *Dicionário da Pintura Universal*, com diversos artigos sobre pintores estrangeiros, de final do século XVIII e século XIX⁴²⁵. Um conjunto de textos biográficos, com enquadramento histórico e sucinta análise das obras mais significativas dos artistas, de acordo com o projecto editorial do volume, em conformidade com outros artigos anteriormente redigidos sobre figuras destacadas da arte europeia. Textos de registo essencialmente biográfico, porque centrados no artista, acerca do qual ou evoca as memórias vividas em conjunto ou sintetiza, enunciando alguma problematização, o percurso artístico da figura, evidenciando propósitos historiográficos de contextualização. Note-se, contudo, que o singular interesse de Diogo de Macedo pela arte estrangeira (concretamente a francesa, a espanhola e a italiana) manteve-se uma constante ao longo da sua produção crítica, estando a cadência da sua escrita sobre este assunto relacionada mais com as evocações dispersas das suas memórias ou relevância de um determinado tema do que com um interesse sistemático e pré-determinado de investigação ou propósitos metodológicos⁴²⁶.

⁴²⁵ *Dicionário da Pintura Universal*, planeado e organizado por Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir.), volumes I a III, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Julho 1973. No espólio de Diogo de Macedo, arquivado na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, existem dois documentos relacionados com esta participação, a saber: uma carta de Mário Tavares Chicó, datada de 16 de Janeiro de 1958, convidando Macedo a colaborar na obra e o contrato de colaboração, assinado com a editora, datado de 12 de Fevereiro de 1958. Esta colaboração reveste-se de interesse por se tratar de uma obra dirigida por historiadores de uma geração diferente, mais jovens, e com posicionamento ideológico oponente ao regime político vigente - mais um exemplo da postura independente de Macedo. A obra começou a ser publicada em fascículos mensais, no início de 1959. Diogo de Macedo assina os artigos referentes a Camille Corot (1796-1875), Constantin Guys (1802-1892), Louis-Eugène Isabey (1803-1886), Charles-François Daubigny (1817-1878), Johann Jongkind (1819-1891), Eugène Boudin (1824-1898), Gustave Doré (1832-1883), Edgard Degas (1834-1917), Henry Fantin-Latour (1836-1904), Eugène Carrière (1849-1906) e Othon Friesz (1879-1949).

⁴²⁶ Na série intitulada “Os vencedores de Paris”, da revista *Presença* [Coimbra], em 1927 e 1928, Macedo publica uma série de artigos sobre os artistas: Matheo Hernandez (n.º 7, 8 Novembro 1927), Maurice Vlaminck (n.º 8, 15 Dezembro 1927), Kisling (n.º 12, 9 Maio 1928), Raoul Dufy (n.º 13, 13 Junho 1928),

Em toda a sua produção crítica e historiográfica, os estudos sobre arte portuguesa caracterizam-se, principalmente, pela diversidade temática. E, ainda que nestas obras, Macedo aborde a pintura, a escultura e a arquitectura, numa visão historicista, nos primeiros anos da sua actividade como crítico e historiador, em 1945, é publicada pela revista *Ocidente* uma monografia de sua autoria intitulada *A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII*, desenvolvida na preocupação de enunciar, contextualizando a sua obra, os diversos escultores portugueses em actividade durante esses séculos. Uma obra de carácter generalista denotando objectivos de inventariação e sistematização da informação e reforçando, pela sua escrita, a reabilitação da herança dos santeiros-barristas de Seiscentos na história da arte portuguesa. Nesta obra, Macedo recorre a um estilo erudito e académico semelhante ao de outros autores como José de Figueiredo (1872-1937), Reynaldo dos Santos (1880-1970) ou Aarão de Lacerda (1890-1947) nos seus estudos sobre a arte dos períodos medieval e moderno. De Seiscentos citam-se pormenorizadamente, por entre um vasto conjunto de obras de autoria desconhecida ou de menor relevância, o escultor Manuel Pereira (“estatuário em pedra e santeiro em madeira”), o então denominado *Frei Pedro de Alcobaça* (“imaginário barrista”) e os artistas do polo de Maфра (“principal oficina e escola da estatuária em Portugal”), individualizando o importante papel do mestre italiano Alessandro Giusti (1715-1799) e a chegada, a esta escola, do jovem Machado de Castro (“extraordinário modelador em barro”). Do período setecentista, entre diversos outros artistas o enfoque é dado ao barrista António Ferreira e, inevitavelmente, com grande destaque, ao escultor Joaquim Machado de Castro (“o mais notável escultor do seu século”)⁴²⁷.

Com a mesma orientação temática, referem-se ainda outras obras de Macedo sobre figuras referenciais da escultura portuguesa como Joaquim Machado de Castro (1731-1822), João José de Aguiar (1769-1841), António Soares dos Reis (1847-1889) e

Pablo Picasso (n.º 14/15, 23 Julho 1928), Kees Van Dongen (n.º 17, Dezembro 1928) e Paul Cézanne (n.º 24, Janeiro 1930); n’*O Diabo*, as crónicas “Dois artistas estrangeiros” (n.º 27, 1934), “Uma escultora americana” (n.º 38, 1935) e “A surpresa dum génio” (n.º 133, 1937); e, por fim, a partir de 1938, na *Ocidente*, em “Um grande de Espanha [escultor Júlio António]” (vol. III, n.º 7, Novembro 1938), “Vollard e Mucha” (vol. VII, n.º 17, Setembro 1939), “Gustave Doré” (vol. XIV, n.º 39, Julho 1941) e “Hokusai. Pintor japonês, o louco do desenho” (vol. XIV, n.º 41, Setembro 1941).

⁴²⁷ Diogo de Macedo, *A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Edição da Revista *Ocidente*, 1945, pp. 57-91.

Francisco Franco (1885-1955), um grupo de artistas, por si, seleccionados pela consistência do seu ideário estético e pelo significado que as suas obras adquiriram no percurso da história da escultura portuguesa do século XVIII à contemporaneidade⁴²⁸.

O estudo sobre Machado de Castro⁴²⁹, de pormenorizada descrição e minuciosa análise do seu percurso, baseada em bibliografia e testemunhos documentais, evidencia as suas qualidades plásticas, os seus predicados pedagógicos e a sua capacidade de gestão da sua oficina, complexa tanto no número de aprendizes/discípulos como no avultado volume de encomendas. Macedo desenha este percurso de vida, e de artista, como o de alguém que foi um invulgar estatuário, um referencial presepista e, sobretudo, um exímio “escultor modelador”⁴³⁰.

Ainda sobre a história da escultura portuguesa de finais do século XVIII, Macedo dedica diversos estudos a João José de Aguiar⁴³¹, o primeiro escultor casapiano com uma pensão de estudos em Roma, em 1875, e aluno de desenho e escultura dos mestres portugueses da Escola de Belas-Artes de Lisboa, com obra inovadora no curso da estatuária oitocentista, perseguindo uma nova gramática firmada no gosto neoclássico, indiciando uma nova estética figurativa. Contudo, uma figura com um percurso de vida que condicionou o moderado reconhecimento público obtido em vida, longe daquele que deveria ter conquistado - “Se foi esquecido em vida, continuou-o sendo-o depois da morte. Da sua tragédia ninguém fez caso, da sua obra tão pouco. É dos escultores portugueses, um dos mais ignorados.”⁴³²

⁴²⁸ Macedo assina, ainda, um conjunto de textos sobre o escultor português Manuel Pereira (1588-1683) que cedo se fixou em Espanha, onde criou uma série de importantes obras, de temática religiosa e, à data, figura esquecida pela historiografia portuguesa. Os dois primeiros textos (de 1941 e de 1956) são ambos editados pela Academia Nacional de Belas-Artes, o último (edição póstuma) integrou a revista *MVSEV: Revista de arte, arqueologia, tradições (Separata)*, Aarão de Lacerda; Vasco Valente (dir.), 2.ª série, n.º 6, Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo/Empresa Industrial Gráfica do Porto, Lda – Edições “Maranus”, Dezembro 1963. Estas obras integram-se nos diversos estudos de Macedo sobre a história da escultura portuguesa (séculos XIII a XX).

⁴²⁹ De entre várias outras referências em pequenas monografias, artigos ou volumes gerais, Macedo edita um estudo de síntese sobre este escultor, em 1958. Cf. Diogo de Macedo, *Machado de Castro*, Lisboa: Artis, 1958.

⁴³⁰ Diogo de Macedo, *Machado de Castro*, Lisboa: Artis, 1958, p. 10.

⁴³¹ A monografia de referência, obra de síntese sobre a vida e obra deste escultor, é *João José de Aguiar. Vida dum malogrado escultor português*, “Cultura Artística. Estudos Diversos”, Lisboa: Edição da Revista *Ocidente*, 1944: “Não era um rebelde; nunca fora político. Era somente artista e como tal, deixassem-no sossegado, mas independente”, *op. cit.*, p. 73.

⁴³² *ibidem*, p. 92.

Seguindo o percurso pela escultura portuguesa, e seus protagonistas, Macedo aborda o século XIX através de uma figura de sua preferência, desde o tempo de infância, oriundo da sua terra natal, com um percurso de vida sofrido, porque detentor de um espírito insatisfeito, e uma obra que lhe despertou, sempre, interesse e curiosidade. Este escultor é o segundo nome já citado, António Soares dos Reis, sobre quem Macedo escreve uma série de estudos, de entre os quais se destacam *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*⁴³³ e *Soares dos Reis. Estudo documentado*⁴³⁴, por serem textos biográficos, minuciosamente construídos com pormenores da vida do escultor, nos quais se articula a sua personalidade, “duro em independência” e profundamente “descontente”⁴³⁵, com a sua obra. A personalidade do escultor serve, estilisticamente no presente estudo, para Macedo criar um paralelismo entre a personalidade ensimesmada do escultor a expressividade recriada na sua figura d’ *O Desterrado* (1872)⁴³⁶, obra que reúne a intensidade emocional e plástica de toda a sua produção escultórica: “*O Desterrado* é, depois disto, um auto-retrato da nostalgia e dos desassossegos de Soares dos Reis. A sua sensação saiu-lhe direitinha da alma para o escopro; e como o seu sentir foi latente nas dúvidas e na saudade dum bem que nunca alcançou, a estátua brotou sem tormentos de desordem, inteiriça de expressão e sinceramente comovida. Não é um símbolo; é uma confissão. Portugal, mais tarde, é que se descobriu lá dentro”⁴³⁷. Por outro lado, no estudo sistemático que elabora sobre a figura de Soares dos Reis na história da escultura portuguesa, e percorrendo, assim, toda a obra do escultor, Macedo individualiza ainda uma outra obra, classificando-a como “a obra-prima entre as demais obras-primas”⁴³⁸. Refere-se ao

⁴³³ Diogo de Macedo, *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*, “Cultura Artística. Estudos Diversos”, Lisboa: Edição da Revista *Ocidente*, 1943 [texto terminado em 1938]. Esta obra apresenta a particularidade de reunir, em anexo, um inventário das esculturas, e de alguma pintura, da autoria de Soares dos Reis.

⁴³⁴ Diogo de Macedo, *Soares dos Reis. Estudo documentado*, Porto: Edições Lopes da Silva, 1945. A estrutura desta obra, baseada em documentação manuscrita e monografias sobre o escultor, percorre, passo a passo, a vida de Soares dos Reis e a produção da sua obra referindo-se que a última obra, em execução no dia do seu suicídio, era a encomenda do busto de Fontes Pereira de Melo (1819-1887), um barro modelado a partir de fotografia, evidenciando-se, este facto, como uma situação frustrante para um escultor da qualidade de Soares dos Reis.

⁴³⁵ Diogo de Macedo, *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*, “Cultura Artística. Estudos Diversos”, Lisboa: Edição da Revista *Ocidente*, 1943, pp. 20; 30.

⁴³⁶ *O Desterrado* (gesso, Museu Nacional de Arte Contemporânea [inv. 189]; mármore, Museu Nacional de Soares dos Reis [inv. 41 Esc MNSR]).

⁴³⁷ *ibidem*, p. 37.

⁴³⁸ Diogo de Macedo, *Soares dos Reis. Estudo documentado*, Porto: Edições Lopes da Silva, 1945, p. 140.

busto da *Viscondessa de Moser* (1883)⁴³⁹, um exemplar ímpar da estatuária naturalista portuguesa de finais do século XIX, em que a relevância do trabalho do escultor se exprime pela consistência plástica da modulação da figura e domínio expressivo da plasmação das formas mais do que pela carga emotiva do tema representado.

A propósito da mestria de Soares dos Reis, pela qual se bate em todos os textos em que aborda esta temática, Macedo procura, ainda, justificar a originalidade criativa do escultor, reagindo às críticas de que Soares dos Reis tinha sido alvo na sua época, reforçando que a repetição temática ou figurativa em arte não pode ser percebida como falsidade ou cópia, uma vez que o que se evidencia na obra de arte é a interpretação diferenciada dos artistas – “cada personalidade tem a sua visão, e cada sensibilidade o seu modo de expressar”⁴⁴⁰. A de Soares dos Reis, neste caso preciso, resultou numa obra cuja linguagem plástica, apesar de não ser expressamente identificada por Macedo como romântica é, por si, identificada como tal no sentimento trespassado na composição. Mas, para além da sua importância como artista, Macedo pretende igualmente nos seus estudos divulgar a actividade do escultor como agente interventivo, interessado em formar, pela arte, o meio portuense onde se movia, acolhendo no *atelier* uma série de tertúlias culturais que originariam, anos mais tarde, a edição da revista *A Arte Portuguesa* e a criação do Centro Artístico Portuense (1880-1893), do qual foi sócio fundador.

A relação pessoal e profissional entre Diogo de Macedo e Francisco Franco⁴⁴¹ colocam este último em posição privilegiada de análise. Macedo compreende o

⁴³⁹ *Busto da Viscondessa de Moser* (gesso, Museu Nacional de Arte Contemporânea [inv. 534]; bronze, Museu Nacional de Soares dos Reis [inv. 97 Esc MNSR] – fundição em 1940).

⁴⁴⁰ Reforça esta mesma ideia, com: “A Crucificação de Cristo foi há quasi dois mil anos um gesto novo para os plásticos. Pois nenhum outro gesto tem sido tão repetido em Arte como esse e não há duas imagens de Cristo iguais, em todo o Mundo. E algum tolo, porventura, se lembraria de falar em plágios em face desses milhares de obras de arte, representando o Homem-Deus, de braços abertos nu e sofrendor? *ibidem*, pp. 38-40.

⁴⁴¹ Francisco Franco (1885-1955) nascido no Funchal, em 1885, cedo começou a trabalhar com o seu pai, professor do ensino técnico, em carpintaria e marcenaria. Com 15 anos, parte para Lisboa com o irmão, o pintor Henrique Franco (1883-1961), frequentando as aulas na Escola de Belas-Artes, entre 1902 e 1909. Nesse ano, decide ir para Paris (ainda sem a conclusão do curso) com bolsa do Legado Valmor. Em Paris, integra o grupo de artistas portugueses aí residentes, estuda no *atelier* de Antonin Mercié (1845-1916), interessando-se de modo particular pela obra de Auguste Rodin (1840-1917). Em 1911, realiza uma viagem aos Países-Baixos. Com o início da I Guerra Mundial, regressa a Portugal e instala-se na cidade do Funchal, onde trabalha em diversas encomendas públicas e inicia, em 1918, os primeiros estudos para a sua obra *Gonçalves Zarco* (1927). Regressa a Paris em 1921, expondo pela primeira vez

processo criativo do escultor, considerando-o como resultado de um trabalho sistemático e de árduo diálogo com as qualidades físicas da matéria, preocupado com o equilíbrio, a proporção, a concisão formal na busca de uma coerência inspirada na estatuação da antiguidade clássica e das catedrais medievais. Esta exatidão na forma e na expressão da figura foi, defende Macedo, uma prática essencialmente recorrente nas diversas encomendas oficiais que Franco realizou a partir do início da década de 1930, com a encomenda, em 1931, da estátua do infante D. Henrique, para a *Exposição Colonial Internacional de Paris*.⁴⁴² Curioso, contudo, verificar que de acordo com Diogo de Macedo, esta postura plástica inibia Francisco Franco de exteriorizar, na sua escultura, dramaticidades interiores tão naturais no seu carácter⁴⁴³. Esta foi, segundo Macedo, uma conquista que o escultor foi assimilando e conquistando, reveladora de um esforço de perseverança, “muito impressionável”, uma vez que Franco era naturalmente desconfiado da espontaneidade inspiradora - “demorado, por princípio, em fixar as primeiras impressões da sua receptibilidade, as inseguras projecções da ideia. Ponderava, meditava, construía no pensamento e só depois procedia, certo de alterar os esboços iniciais”⁴⁴⁴.

Macedo caracteriza-o, mesmo, como “um persistente constructor, como os obreiros clássicos, capaz de lutar com as naturais facilidades que possui e domina para

no *Salon d'Automne* e na *Société Nationale des Beaux-Arts*. Na década de 1920, intensifica a sua produção escultórica, são deste período *Busto de Manuel Jardim* (1921), *Rapariga Polaca* (1921), *Torso de Mulher* (1922), *Rapariga Francesa* (1923) e *O Semeador* (1924). Também durante estes anos, realiza uma viagem de estudo pelo Sul de França e por Itália. Em 1923, integra o grupo de artistas da exposição *5 Independentes* e, entre 1925 e 1927, expõe em Nova Iorque, Rio de Janeiro e Boston. Em 1927, inicia a estátua a Gonçalves Zarco, no Funchal, marco de viragem na expressividade plástica do escultor. Realizará ainda muita encomenda pública até 1955, ano da sua morte, entre as quais se destacam *Rainha D. Leonor* (Caldas da Rainha, 1935), *Baixo-Relevo* (Casa-Moeda – Lisboa, 1936), *Oliveira Salazar* (exposição de Paris, 1937), *Apostolado* (Friso entrada. Igreja Nossa Senhora de Fátima - Lisboa, 1938), *Estátua equestre D. João IV* (Vila Viçosa, 1940), *D. Dinis* (Universidade de Coimbra, 1943), *D. João III* (Universidade de Coimbra, 1948), *Cristo-Rei* (Almada, inaugurado postumamente: 1959). A síntese, mais recente, sobre o projecto escultórico de Francisco Franco é a de Teresa Campos dos Santos, “O escultor Francisco Franco: entre o modernismo e a construção da imagem da ditadura de António Oliveira Salazar”, *Revista de história da arte e arqueologia*, n.º 16, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Jul-Dez. 2011, pp. 91-112.

⁴⁴² Francisco Franco já tinha realizado, iniciada em 1927, a estátua e conjunto escultórico de homenagem a Gonçalves Zarco, inaugurada em 1930, na cidade do Funchal. Esta estátua tinha estado em exposição na Avenida da Liberdade, em Lisboa, em 1928.

⁴⁴³ cf. Diogo de Macedo, *Francisco Franco*, Lisboa: Artis, 1956, p. 7.

⁴⁴⁴ *ibidem*.

realizar pela inteligência aquilo que concebe por surpresa”⁴⁴⁵. Das suas influências estéticas, Macedo distingue igualmente a importância que a pintura, principalmente a do renascimento italiano, assumia no processo criativo da identidade plástica de Franco, concedendo-lhe ditames para a sua produção escultórica. Ainda neste texto, exalta a importância do escultor, constatando amargamente que o reconhecimento não lhe tinha sido ainda devidamente realizado, em 1953, pois “noutra terra diferente da nossa, a obra de Francisco Franco teria uma galeria de honra num jardim reservado, sob cujas árvores todas as suas estátuas e relevos se reuniram em colóquio monumental, para não somente evocarem a glória das personagens retratadas, mas também a do próprio autor, que será porventura, o maior escultor português, do século XX.”⁴⁴⁶ Note-se que nas obras monográficas sobre Francisco Franco, Macedo não desenvolve um discurso comparativo com outros escultores da mesma geração e igualmente significativos na história da escultura nacional. As referências a estes escultores ficam circunscritas às obras gerais sobre arte contemporânea. Numa dessas obras, o *Portugal. Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes*⁴⁴⁷, e abordando a escultura do século XX, Macedo refere-se à obra dos escultores desta geração como existindo uns, com uma plasticidade intelectual e emocionalmente lírica, onde inclui Canto da Maya (1890-1981), António de Azevedo (1889-1968) e ele próprio, e outro, com uma “obra viril”, que é Francisco Franco.

Em 1947, nas “Notas de Arte”, num artigo de celebração da estatuária de Franco – a propósito da exibição pública da obra *D. João III*, inaugurada em 1948 na Universidade de Coimbra - Macedo classifica-o novamente como “um grande escultor português [...] [com] tendência para estatuário épico”, enfantizando os valores plásticos da sua obra que o firmavam, como a história da arte portuguesa o veio a confirmar, como o “historiador plástico das figuras da nossa epopeia nacional”⁴⁴⁸. São, então, identificados como características inerentes ao processo construtivo de cada

⁴⁴⁵ Diogo de Macedo, *Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco*, Separata de Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa: Tip. da Empresa Nacional de Publicidade, 1953, p. 6.

⁴⁴⁶ Diogo de Macedo, *Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco*, Separata de Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa: Tip. da Empresa Nacional de Publicidade, 1953, p. 10.

⁴⁴⁷ Diogo de Macedo, *Portugal. Breviário da Pátria para os Portugueses Ausentes*, Lisboa: SNI, 1946.

⁴⁴⁸ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXIII, n.º 113, Lisboa, Setembro 1947, p. 23.

obra “a tendência para a construção geométrica, volumosa, serena, arquitectónica e de melhoria clássica no explanar largo das formas”⁴⁴⁹. Macedo centra-se na produção escultórica de Francisco Franco produzida a partir de inícios de 1930, mas deixa, contudo, compreender que o escultor percorreu um caminho anterior, revelado noutra expressividade, da qual se foi progressivamente afastando⁴⁵⁰. Esta mesma ideia é retomada alguns anos mais tarde no texto publicado após a morte de Franco onde Macedo, formulando um balanço da vida e obra do escultor, deixa transparecer alguma mágoa pelo abandono, porque outro foi o rumo escolhido, “dos seus anseios e gostos ideais da sua mocidade”, sonhando e criando obras alheias aos cânones do “género narrativo ou evocativo” que irão ditar o seu posterior percurso⁴⁵¹. Contudo, é interessante verificar que, para Macedo, tanto a obra mais livre, e mais moderna na sua narratividade, que caracteriza a produção de Francisco Franco nas décadas de 1910/20, à qual reconhece garantida relevância, como a estatuária dos anos seguintes são sempre mencionadas como expressões dignas de originalidade e inovação nas diferentes soluções plásticas recriadas. Apesar de, formalmente, a obra do período inicial de Franco estar mais próxima da sensibilidade plástica de Diogo, seu contemporâneo, e livre da rigidez canónica das suas posteriores apropriações figurativas.

Se Macedo concedeu particular relevância a estes escultores, em relação à pintura foram muitas as figuras estudadas com textos editados em periódicos, catálogos de exposições ou ensaios⁴⁵², o que alarga substancialmente o espectro da análise. Contudo, de entre a volumosa produção escrita, destacam-se os textos, ambos datados do final da sua vida, sobre dois pintores que marcam, pela diferença, a obra

⁴⁴⁹ *ibidem*.

⁴⁵⁰ “Convivendo dia a dia com ele e com o seu trabalho durante alguns anos, fácil me foi descobrir-lhe esse e outros dons. Do desenho e das concepções a surpresa era manifesta, ainda que em anseios de mocidade outro ideal o preocupasse”, Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXIII, n.º 113, Lisboa, Setembro 1947, p. 23.

⁴⁵¹ Diogo de Macedo, *Francisco Franco*, Lisboa: Artis, 1956, p. 9. Note-se que durante a direcção de Diogo de Macedo no MNAC, foram várias as obras de Franco, produzidas nesta primeira fase, passadas a bronze como *Busto de polaca* (inv. 1562), *Torso de mulher* (inv. 1629-A), *Rapariga francesa* (inv. 1701), *O Gil* (inv. 1517) e também concluído o processo de incorporação na colecção, do gesso patinado, *Adão e Eva* (inv. 1321).

⁴⁵² Referência também para as duas colecções sobre o acervo do museu, *Museum* e *Cadernos de Arte*, editadas por Diogo de Macedo durante a direcção do MNAC.

da sua geração, a saber: Henrique Pousão (1859-1884)⁴⁵³ e Mário Eloy (1900-1951)⁴⁵⁴. Dois emotivos textos, em que Macedo demonstra a importância da obra destas duas figuras, no contexto da arte contemporânea portuguesa.

O primeiro, mais académico e de cariz biográfico, onde a história de vida do pintor se articula com pontuais e precisas análises da sua obra, reforçando a articulação entre as estadas e viagens de Pousão e os reflexos plásticos na obra que ia criando, durante um curto período de tempo, que mais não foi que aquele que a vida lhe reservou até aos 25 anos. Um artista, cuja obra Diogo de Macedo se habituou a admirar nas suas visitas como estudante da Escola de Belas-Artes do Porto ao Museu Portuense de Pinturas e Estampas, sediado no Convento de S. António da cidade, junto ao jardim de S. Lázaro.

O segundo, um excelente ensaio sobre o percurso criativo de Mário Eloy, um colega-amigo de Macedo, onde a vida e o perfil do pintor perpassam pela sua capacidade criativa e pelas obras incompreendidas no seu tempo mas, reforça Diogo de Macedo, seguramente resgatadas mais tarde pelo público, pela sua força e qualidade intrínsecas. Aquando da morte do pintor, em 1951, Diogo regista, nas “Notas de Arte”, a sua sentida homenagem ao amigo, com as palavras “a morte de um Artista é um desfalque na sociedade, um dano no património espiritual desse povo.”⁴⁵⁵

Numa mesma perspectiva de abordagem e divulgação das especificidades da escultura, suas ambivalências e complexidades, mas afastando-se do universo da arte portuguesa, a versatilidade de Macedo é novamente demonstrada num conjunto de textos que elabora sobre arte indígena. O primeiro estudo, realizado em Portugal, sobre um conjunto de peças de arte negra, provenientes das antigas colónias portuguesas, numa abordagem estética das suas particularidades plásticas. Publica,

⁴⁵³ “Pousão fizera um curso brilhante, sempre louvado nas disciplinas de desenho, escultura, arquitectura, pintura, anatomia e perspectiva, ao ponto das provas finais dos cursos de arquitectura e de pintura, serem arquivadas na própria Escola.”, Diogo de Macedo, *No centenário de Pousão*, separata Revista *Ocidente*, vol. LVI, Lisboa: Editorial Império, 1959, p. 6.

⁴⁵⁴ “... era um rebelde sem atitudes revolucionárias ... um tímido atormentado pela independência” Diogo de Macedo, *Mário Eloy. 1900-1951*, “coleção de arte contemporânea, n.º 1”, Lisboa: Artis, 1958, p. 7

⁴⁵⁵ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XLI, n.º 163, Lisboa, Novembro 1951, p. 192.

então, um conjunto de artigos sobre arte negra⁴⁵⁶ - utilizando como sinónimas as expressões *arte negra*, *arte gentílica* e *arte indígena* - na revista *O Mundo Português*, no ano de 1934, concretizando um intento antigo, o de publicação " dos meus escritos sobre a arte gentílica, as minhas *febres de África*, como diz um amigo, ignorando-lhe embora o mistério da sua origem – tal e qual como qualquer sábio – mas sinceramente entusiasmado com a beleza primitiva"⁴⁵⁷. Os textos são acompanhados pela reprodução de várias peças reunidas, provenientes das colecções da Sociedade de Geografia de Lisboa e de várias colecções particulares (de Diogo de Macedo, Bernardo Marques, Julião Quintinha e Luiz Teixeira), com imagens da autoria dos fotógrafos Mário Novais (1899-1967), Manuel Alves de San Payo (1890-1974) e Domingos Alvão (1872-1946).

⁴⁵⁶ Os ensaios são publicados em *O Mundo Português. Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, Augusto Cunha (dir.), Lisboa: Agência Geral das Colónias / Secretariado da Propaganda Nacional, 1934, nas edições dos meses de Janeiro, Março, Maio e Julho/Agosto. Macedo dedica cada um dos textos a uma região distinta de África: Guiné, Angola, Congo Português, Moçambique e Benim, respectivamente.

A recolha de objectos de arte negra acompanhou na Europa os anos de viragem do século XIX para o XX, fruto das expedições fino-oitocentista de exploração científico-geográfica, realizadas em território colonial português no último quartel do século XIX, a par de um interesse generalizado dos países europeus pelo continente africano, como França, Reino Unido, Holanda, Bélgica ou Espanha, cuja ocupação territorial foi regulamentada na *Conferência de Berlim*, realizada entre 15 de Novembro de 1884 e 26 de Fevereiro de 1884. O crescente interesse por este tema justificava, igualmente, a publicação, por exemplo, em 1922, em Portugal, de um conjunto de objectos de arte africana, provenientes das colónias francesas, na *Ilustração Portuguesa* (II série, n.º 840, Lisboa, 25 Março 1922). Os textos de Macedo incluem, ainda, uma selecção de citações da autoria de pensadores, que contextualizam a sua própria visão da arte negra, como Carl Einstein (1885-1940), autor de referência pela influência que a sua obra *Negerplastik* (1915) teve para a divulgação da arte negra, – valorizando a arte africana no seu contexto plástico e pictórico -, Théophile Gautier (1811-1872) – destacando que a arte se serve da natureza como veículo de expressão de um ideal subjectivo -, Guerra Junqueiro (1850-1923) - apontando como faculdade dos artistas o de reproduzirem na obra as suas paixões, vícios e vontades - e Henri Lavachery (1885-1972) – sobre a importância da influência cultural dos portugueses nos objectos, em bronze, produzidos pelo povo do Benim. Macedo publicará um novo estudo sobre a arte do Benim demonstrando, e fundamentando a sua convicção, de que a arte produzida pelos povos desta região africana foi esteticamente influenciada pela convivência com os navegadores portugueses, durante o século XVI. Cf. Diogo de Macedo, *Um problema nacional na arte de Benim*, Separata Revista *O Mundo Português*, Lisboa: Agência Geral das Colónias / Secretariado da Propaganda Nacional, 1944.

⁴⁵⁷ Diogo de Macedo, "Pim-Pam-Pum", *O Diabo*, n.º 9, ano I, Lisboa, 26 Agosto 1934, p. 8. Em 1935, Landerset Simões, que exercia funções administrativas e militares na Guiné, publica uma monografia, com prefácio do General Norton de Matos (1867-1955), sobre a cultura e a arte dos povos da Guiné, com um inventário, caracterização e registo dos exemplares recolhidos, enquadrados por num sucinto contexto cultural. Cf. Landerset Simões, *Babel negra: etnografia, arte e cultura dos indígenas da Guiné*, Porto: Oficinas Gráficas de O Comércio do Porto, 1935.

Ainda no mesmo ano, revelando o mesmo interesse do Estado pelo reconhecimento dos povos das regiões africanas sob administração portuguesa, arte e costumes, publicam-se os trabalhos de José Nicolau Nunes de Oliveira, governador-geral de Moçambique entre 1936 e 1938, intitulado *Arte gentílica em Moçambique*, um inventário da colecção de objectos provenientes de diversas comunidades, dispersas pela região.

Este projecto editorial insere-se num programa mais amplo, articulado com a organização da *I Exposição Colonial Portuguesa*, uma exposição oficial, de âmbito mais vasto mas que apresentou uma secção de arte indígena, realizada, nesse mesmo ano no mês de Setembro, no Porto, cidade onde também decorreu o “I Congresso Nacional de Antropologia Colonial”. Nesse mesmo congresso, Aarão de Lacerda profere uma conferência sobre arte indígena, na qual centra, igualmente, a reflexão na arte de origem africana, por ser a que apresenta maior interesse para a temática desenvolvida na exposição, inferindo que o estudo da “arte dos primitivos actuais” abre um capítulo novo na História da Arte, tratando esta tipologia artística, à semelhança do pensamento de Macedo, com identidade e qualidade próprias para um estudo sistemático. A filosofia do texto aproxima-se da do elaborado por Macedo, referindo o interesse que a arte negra suscitava junto dos artistas europeus, a necessidade de a contextualizar na religiosidade do povo e a de se olhar para estes objectos, não como resultado de uma produção homogénea e uniforme mas, como a expressão individualizada de pequenas comunidades. Aarão menciona, ainda, o texto de Diogo de Macedo na revista *Mundo Português* como o primeiro trabalho que em Portugal se escreveu sobre arte negra, elogiando o facto de Macedo lançar, no seu texto, as bases de uma taxinomia estética, útil para o seu estudo e compreensão, pois, afirma, “a Arte negra é um grande assunto para um espírito moderno.”⁴⁵⁸

Um dos objectivos dos escritos de Macedo é, de facto, o de elaborar um estudo sistemático dos diversos objectos recolhidos, com a rigorosa localização da sua proveniência geográfica, de forma a construir modelos reguladores da complexidade artística de todo o território africano sob governação portuguesa, para além do necessário, e primordial, trabalho de inventariação das obras dispersas em colecções

⁴⁵⁸ Aarão de Lacerda, *Arte Negra: resumo da conferência proferida em sessão plenária do I Congresso nacional de Antropologia Colonial*, Porto: 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 7. Interesse semelhante estaria, certamente, presente em Ernesto Vilhena (1876-1967), à data, administrador-delegado da Companhia de Diamantes de Angola/Diamang, quando em 1942, elabora os pressupostos técnicos para a exposição das peças reunidas no Museu do Dundo (Lunda-Norte, Angola), criado em 1936, e renomeado como Museu Etnológico, nesse ano de 1942. Cf. José Osório de Oliveira, “Um museu de arte negra no Coração de África”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1.ª série, n.º 8, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril 1960, pp. 1-4. A este propósito ver Nuno Porto, *Modos de objectificação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo. 1940-1970*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

particulares e em núcleos reservados dos museus nacionais⁴⁵⁹. É pela escultura, e através dela, que Diogo de Macedo inicia o percurso pela “arte negra” identificando a sua linguagem plástica e determinando a capacidade de transfiguração e complexificação que os diversos objectos adoptam, de acordo com a comunidade que os cria. Tal pressuposto encaminha, necessariamente, para a valorização da arte por si mesma, afastando-se de qualquer ideia evolucionista, mas considerando desaconselhado a integração da expressividade africana na produção dos artistas nacionais, como já tinha acontecido em outros países europeus, nomeadamente na arte francesa – e em que o caso paradigmático, referido por Macedo, é o de Pablo Picasso após a visita à exposição no Trocadéro, em 1907 -, um fenómeno que a sua geração presenciou durante a estadia em Paris. Como método de análise e de estudo, Macedo observa a forma do objecto, excluindo-o da sua funcionalidade e privilegiando o intuito decorativo do próprio artífice. E, a partir da busca da especificidade da arte primitiva, conduz-nos à própria origem da criação anímica da escultura, inerente à característica plasticizável e moldável da matéria de que o homem dispõe desde o período paleolítico. Considera, ainda, igualmente que a escultura está na sua origem intimamente relacionada com o meio, na complexa relação do homem com a natureza e da comunidade entre si⁴⁶⁰, resultando de um diálogo privilegiado com o desconhecido, concretizado através da utilização dos diferentes materiais, disponíveis na natureza⁴⁶¹. Esta é uma das originalidades do pensamento de Diogo de Macedo sobre a arte dos povos africanos, ao analisar o objecto na sua essência plástica e na

⁴⁵⁹ Os estudos de Macedo são referenciados por Ernesto Veiga de Oliveira no texto para o catálogo da exposição organizada, em 1985, no Museu de Etnologia, em Lisboa - *Escultura Africana em Portugal*, Lisboa: Museu de Etnologia, 1985. Veiga de Oliveira considera como não-eurocêntrica, a perspectiva de Macedo uma vez que os seus estudos se centram no objecto escultórico, ainda que interligando-o com a comunidade local.

Em 1941, Diogo de Macedo apoia, na *Ocidente*, a intenção da Administração Civil de Angola em iniciar o *Inventário Artístico das Colónias* (que incluía a elaboração do inventário da arte indígena), tarefa que, no entanto, se revelou demasiado morosa e com poucos recursos financeiros disponibilizados. Cf. Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XII, n.º 35, Lisboa, Março 1941, p. 447.

⁴⁶⁰ A este propósito, afirma que: “querer ver a beleza por um só ângulo, é desconhecer a multiplicidade da própria natureza, e forçar a arte a perder a sua maior qualidade: o sonho”, Diogo de Macedo, *Arte indígena portuguesa*, Luiz de Montalvor (pref.), Lisboa: Divisão de Publicações e Bibliotecas. Agência Geral das Colónias, 1934. Esta obra resultou da reorganização dos artigos publicados na revista *Mundo Português* (1934), com um prefácio introdutório assinado pelo poeta Luiz de Montalvor (1891-1947), com o desenho da capa, de Almada Negreiros e as capitulares de cada início de capítulo, de Diogo de Macedo.

⁴⁶¹ cf. “A árvore é a inspiração mais directa do negro”, *op. cit.*

sua materialidade. Macedo defende ainda a preservação da autenticidade da arte negra e a especificidade individual do seu criador, quer ele seja um indivíduo ou uma comunidade, uma vez que: “onde existe um culto original, há fatalmente uma arte paralela. Respeitemos essa arte [porque] criar é ser diferente dos outros”⁴⁶². Macedo propõe ainda, neste mesmo texto, a elaboração de uma cuidada reflexão sobre a “arte indígena portuguesa” para que o seu estudo ultrapassasse a efemérea tendência exótica da “moda negra”⁴⁶³. Pois, o seu interesse pelos objectos, pelas esculturas, africanas não era sentimento passageiro de curta duração, como recorda num elucidativo texto, de 1934: “Eu nunca estive em África. Mas desde garoto que ela me interessa e atrai. [...] Havia no Museu Azuaga, na minha terra [refere-se ao museu que exibia a colecção reunida por Marciano Azuaga, núcleo legado à Câmara de Vila Nova de Gaia, em 1904, e inaugurado nesse mesmo ano, na rua da Fervença, n.º 1, e que esteve aberto ao público até 1933], uns manipulansos de olhos esmaltados e espelho no umbigo, que me atraíam pelo seu ar misterioso e bárbaro. [...] Quando foi moda cultivar-se a *arte negra*, por todos os bulevares, os ídolos africanos me falavam dessas antigas reminiscências. Dei-me a observá-los, a gostar-lhes dos jeitos, a admirá-los. Li tudo quanto lhes dizia respeito. Investiguei lendas e crenças, anotei costumes; desenhei tipos; interessei-me pelas curiosidades etnográficas; li romances e estudos sobre as raças negras ... Enfim, penetrei pela África dentro. [...] Fiquei, desta feita, um amador destas coisas. Mas fora do meu ofício, eu prefiro o amador ao sábio porque o amador ... ama. E amar qualquer coisa na vida, é melhor que saber tudo. Ao visitar a Sociedade de Geografia – prazer que renovo frequentemente – exulte com toda a

⁴⁶² Diogo de Macedo, *Arte indígena portuguesa*, Luiz de Montalvor (pref.), Lisboa: Divisão de Publicações e Bibliotecas. Agência Geral das Colónias, 1934.

⁴⁶³ Ainda integrado no debate nacional sobre a arte negra, Diogo de Macedo participa, em 1936, n’*A Semana das Colónias*, uma iniciativa promovida pela Sociedade de Geografia, na organização do catálogo da exposição realizada no âmbito do evento. Cf. Diogo de Macedo, *Exposição de Arte Gentílica - África Portuguesa*, 19 a 26 Abril 1936, Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, Sociedade Industrial Tipográfica, Lda., 1936. A propósito desta iniciativa, publica n’*O Diabo* o artigo Diogo de Macedo, “A propósito da exposição de arte gentílica na Sociedade de Geografia”, *O Diabo*, n.º 97, ano II, Lisboa, 3 Maio 1936, p. 5.

⁴⁶³, a propósito da qual publica n’*O Diabo* um novo artigo sobre o tema

escultura indígena que lá existe, confessemos com tristeza, um pouco de cambulhada.”⁴⁶⁴

Note-se, que em 1946, Diogo de Macedo realizará, em parceria com Ernesto de Sousa (1921-1988) e integrada na *Semana da Arte Negra* organizada na Escola Superior Colonial (no Príncipe Real, em Lisboa)⁴⁶⁵, uma exposição que reunia obras de arte moderna e objectos de arte negra, da colecção da Sociedade de Geografia de Lisboa, e na qual terá sido igualmente exposta uma obra de Amadeo de Souza-Cardoso, cedida por Almada Negreiros⁴⁶⁶.

Inserindo-se ainda no mesmo propósito, o de divulgação das artes consideradas como menores, ou das expressões artísticas vulgarmente consideradas de inferior qualidade técnica, Macedo promove o estudo dos presépios portugueses, entendidos como objecto de valor estético e como representação plástica da religiosidade popular⁴⁶⁷. O presépio é estudado essencialmente como objecto escultórico, mas sem nunca desvalorizar a sua particular expressão plástica de compromisso entre a valoração como obra de arte e a categorização como elemento integrante da cultura popular portuguesa. Esta perspectiva enquadra-se, para além das memórias do convívio gaiense com os santeiros e imaginários aí residentes e com a afinidade plástica com o seu ofício de escultor, com um interesse característico da mundividência modernista, a da reabilitação dos objectos etnográficos e de arte popular, recriada na *política do espírito* desenvolvida pelo SPN/SNI de António Ferro, e consubstanciada na criação, em 1948, do Museu de Arte Popular, em Belém.

⁴⁶⁴ Diogo de Macedo, “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo*, ano I, n.º 9, Lisboa, 26 Agosto 1934, p. 8. Relembrará o seu gosto pela arte negra em “Notas de Arte”, vol. LII, n.º 229, Lisboa, Maio 1947, pp. 254-255.

⁴⁶⁵ cf. José-Augusto França, *O “Ano XX”. Lisboa. 1946. Estudo de Factos Socioculturais*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

⁴⁶⁶ cf. Vera Mariz, “A colecção de ‘arte negra’ de Diogo de Macedo – Uma tentativa de valorização num contexto pleno de ‘gargalhadas’ e ‘indiferença’”, *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Perfis e Trânsitos*, Maria João Neto e Marize Malta (eds.), Lisboa: Instituto de História da Arte – Universidade de Lisboa, 2014, pp. 231-246. Diogo de Macedo faz uma breve alusão a esta exposição nas “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXIX, n.º 97, Maio 1946, p. 53.

⁴⁶⁷ O seu primeiro estudo, de que há referência, data de 1939, no âmbito da *Exposição dos Barristas Portugueses*. Seguem-se, posteriormente, as obras, *Em redor dos presépios portugueses*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, Lda, 1940; *Os presépios portugueses*, Lisboa: Edições Excelsior “Cadernos de Arte, n.º III”, 1951 e *Presépios Portugueses*, Lisboa: Artis [s.d.]. Esta última obra foi publicada somente a partir de 1951, uma vez que é nesse ano que a editora Artis inicia a sua actividade.

Diogo de Macedo dedica-se, como atrás foi exposto, ao estudo da história da arte, à crítica e à reflexão sobre a arte e movimentos artísticos, ao longo de quase 40 anos nas mais diversas formas, difundidas em periódicos, revistas⁴⁶⁸, prefácios de exposições⁴⁶⁹ e monografias, num trabalho de interpretação, e sistematização, dos percursos da arte portuguesa. A transferência profissional da criação escultórica para a produção crítica e historiográfica guia-o para uma outra forma de realização da sua função de artista através do compromisso criterioso do olhar do esteta.

⁴⁶⁸ Para além das colaborações já citadas, Diogo de Macedo participa ainda com regularidade na revista *Seara Nova*, entre os anos de 1925 e 1934: Junho a Novembro 1925 (n.º 49-60); Janeiro a Julho 1929 (n.º 145-168); Julho a Dezembro 1929 (n.º 169-192); 27 Março 1930 (n.º 206); Agosto 1930 a Fevereiro 1931 (n.º 217-240); Março a Setembro 1931 (n.º 241-264); Outubro 1931 a Março 1932 (n.º 265-288); Março a Agosto 1932 (n.º 289-312); Agosto 1932 a Março 1933 (n.º 313-336); Abril a Outubro 1933 (n.º 337-360); Outubro 1933 a Abril 1934 (n.º 361-384); Abril a Setembro 1934 (n.º 385-408). A sua colaboração na revista *Presença* estende-se entre 1927 e 1930: "Bola de Sabão", n.º 6, 18 Julho 1927 [D. de Mafamude]; "Os vencidos de Paris. Armando de Basto", n.º 18, Janeiro 1929; "Os Vencidos. Fernando de Macedo Soares dos Reis"; "Os Vencidos. Alves de Sousa, estatuário", n.º 22, Setembro-Novembro 1929; "António Carneiro", n.º 27, Junho-Julho 1930. Para além destas são muitos mais os artigos publicados noutras revistas e periódicos, possíveis de comprovar a referência na bibliografia da presente tese.

⁴⁶⁹ Diogo de Macedo colabora em mais de uma centena de catálogos de exposições.

3.2 Reflexões sobre Museus

Quem gosta, aprende a gostar mais e passa depois a compreender por que gosta.

Diogo de Macedo (1947)

Ao longo da sua produção escrita, Macedo aborda, em diversos momentos, a situação dos museus em Portugal. De entre a variedade de assuntos tratados, destaca-se num primeiro momento, pelo facto de ser um tema directamente relacionado com a sua função directiva no MNAC, a crítica à ingerência na gestão das colecções dos museus no que respeita à utilização das obras dos seus acervos na decoração de instituições públicas⁴⁷⁰.

Da bibliografia disponível, é maioritariamente nas “Notas de Arte” da revista *Ocidente*, complementadas pela documentação do expediente do museu, que se reúnem elementos sobre temas relacionados com museus e museologia. Desta forma, os museus são, para Macedo, “arquivo, selecção e exposição”, sendo igualmente identificada como uma das suas principais missões, a sua função educativa, uma vez que a observação e fruição estética dos objectos expostos, conduzida pela visita-explicada à colecção, assegurada por um monitor especialista, predispõe o visitante a regressar e a frequentar outros mais museus, no sentido em que, refere por diversas vezes, o conhecimento provoca curiosidade⁴⁷¹. Macedo chama a estes recursos “núcleos de propaganda e de visitas educativas” dirigidos a todas as comunidades - “as escolas, as oficinas, os clubes e a fina flor da sociedade, passando-se pelos refractários círculos de intelectuais, pelas casernas e pelas associações religiosas” -, estratégica muito necessária num país em que todos, sem excepção, secundarizam a visita ao museu ante o café, o cinema, as corridas de automóveis ou o futebol, chegando a

⁴⁷⁰ Diogo de Macedo faz uma breve alusão a esta exposição nas “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. V, n.º 13, Maio 1939, p. 413.

⁴⁷¹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXII, n.º 111, Julho 1947, pp. 144-146; Ofício (cópia) [n.º235] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 30 Dezembro 1947/MNAC. Correspondência Expedida.

Ofício (cópia) [n.º 31] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 4 Fevereiro 1948 / MNAC. Correspondência Expedida.

criticar, igualmente, os políticos, afastados da visita aos museus por parecem não dispor de tempo “para contemplações generosas” ainda que, confesse, saber de antemão que com eles a arte não se entende⁴⁷². Ainda sobre a diferença entre os hábitos culturais em Portugal e noutros países ocidentais, Macedo relembra, em 1951, um episódio ocorrido quando a esquadra americana, durante a estada em Lisboa, visita o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) cumprindo o programa de actividades delineado para os dias de turismo na cidade⁴⁷³. Anos mais tarde, a situação mantém-se pouco alterada e o desânimo de Macedo é evidente, em Março de 1958, quando escreve: “A tudo quanto tenha aspecto de festa a assistência não falta. A razão por que os museus estão às moscas, é por serem lugares de sossego, sem música de discos nem focos eléctricos, sem cenários espectaculares”⁴⁷⁴. Este mesmo assunto já tinha sido tema abordado anteriormente numa notícia de 1953, na qual evidencia o facto de a frequência de visita ao museu não ser um hábito enraizado nas práticas quotidianas da sociedade portuguesa, apesar do considerável aumento, num passado próximo, da afluência de público nas exposições particulares, locais onde, segundo Diogo Macedo, o público procura novidades. Por isso, afirma “não tomemos, pois, por educação artística o que não passa de curiosidade distractiva”⁴⁷⁵ e avança com uma outra sugestão que se revelará morosa na sua concretização a de, “à maneira americana, dar-se possibilidades aos museus de, em salas à parte, abrirem exposições livres, variadas e constantes, com abertura nocturna em determinados dias e breves espectáculos de carácter distractivo, onde o educativo se confundisse, e assim se criasse no público o hábito e a necessidade amena de os frequentar, até que o espiritual prevalecesse.”⁴⁷⁶ A crítica mantém-se mordaz também em relação ao desinteresse do público em educar as jovens gerações para a visita a espaços culturais, considerando que “só os palhaços e as fitas interessam às crianças” e evocando, num tom de aprovação, a louvável iniciativa da organização de eventos de lazer (*chás de caridade*) no jardim de um museu (muito provavelmente no MNAC) que possibilitou que muitos dos intervenientes, que não incluíam o museu “nos seus hábitos de

⁴⁷² Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. I, n.º 2, Junho 1938, p. 300.

⁴⁷³ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XLI, n.º 160, Agosto 1951, pp. 64-63.

⁴⁷⁴ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LIV, n.º 239, Março 1958, p. 123.

⁴⁷⁵ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XLV, n.º 184, Agosto 1953, p. 74.

⁴⁷⁶ *ibidem*.

mundanidade elegante e de passatempo” (e que visitavam museus nas suas deslocações ao estrangeiro) considerassem praticável a visita a um museu português⁴⁷⁷.

Ainda anos antes de assumir a direcção do MNAC, Macedo tinha defendido, também nas “Notas de Arte”, a necessidade de os museus renovarem, tempos a tempos, as obras em exposição⁴⁷⁸, substituindo-as por outras recolhidas nas reservas - conseguindo-se, assim, ultrapassar os problemas da exiguidade de espaço dos museus nacionais para exposição de todas as obras mais significativas das suas colecções, renovar o aspecto das salas e criar novos motivos de interesse para atrair público ao museu. Esta circulação de peças poderia, igualmente, alargar-se a galerias, ou outros espaços culturais ou religiosos, de cidades de província onde as obras poderiam ser temporariamente depositadas em troca de algumas peças de relevância artística ou histórica, desconhecidas do público frequentador dos museus da capital.

Retomando o intuito de definição da função e papel social dos museus nacionais, afirma que “os Museus não são depósitos; são Universidades livres para o bem comum e ciosos de sua mensagem”⁴⁷⁹ uma vez que, mantendo a mesma argumentação, museus, bibliotecas e monumentos são os templos onde se reúne a memória de cada povo que deve ser preservada e divulgada com condições favoráveis para acolher a visita do público, cabendo ao Estado a responsabilidade de assegurar estas funções indispensáveis ao seu funcionamento⁴⁸⁰. A este, compete promover medidas de organização que não obriguem o público a fazer grandes desvios da sua vida quotidiana, ou perturbar os hábitos diários, defendendo, deste modo, que os museus não devem estar situados fora dos centros urbanos e devem ter igualmente,

⁴⁷⁷ *ibidem*.

⁴⁷⁸ Designa esta prática expositiva como “[exposições] rolantes”. Cf. Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. II, n.º 5, Setembro 1938, p.280-281. Esta programação será implementada durante a sua direcção no MNAC.

⁴⁷⁹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXII, n.º 111, Julho 1947, pp. 144-146. Num outro texto, datado de 1945, Macedo tinha igualmente abordado esta mesma questão reforçando o carácter vivo e renovador do museu e a sua importância para o percurso criativo dos artistas: “Os museus não são simples lugares arrumados e ornamentados com obras de arte, para distração ou arquivos mortos de beleza. São escolas com mil lições, estímulos com mil segredos, exemplos a colher na criação de novas obras de arte, que podem ser rivais das que as influenciaram”, Diogo de Macedo, *Soares dos Reis. Estudo documentado*, Porto: Edições Lopes da Silva, 1945, p.40.

⁴⁸⁰ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. V, n.º 13, Maio 1939, p.414.

quanto possível, um horário compatível com o do público que trabalha⁴⁸¹. Macedo considera ainda, nas suas diversas considerações sobre os museus portugueses em que adopta, frequentemente, um registo confessional, que as actividades dos museus deveriam ser mais vezes assinaladas com a publicação de catálogos, com o necessário registo fotográfico das peças em exibição, práticas indispensáveis para registo futuro das suas actividades e dos diferentes estudos das colecções, “como se faz no estrangeiro”, assinalando a referência internacional como legitimação da sua ideia e com o objectivo de, reconhecendo o atraso português, ultrapassar as diferenças mais flagrantes.⁴⁸²

Acerca dos museus de arte distribuídos pelo território nacional, é por diversas vezes mencionado o número diminuto de instituições com um funcionamento regular e com as exigências técnicas necessárias para cumprimento da sua missão. Para além disso, Macedo sublinha ainda o facto de, por um lado, os museus de província, municipais ou de iniciativa particular, serem, maioritariamente, instituições onde se reúnem predominantemente objectos arqueológicos e obras de arte antiga, sem uma identidade temática definida para além da especificidade regional, existindo muito poucas instituições, fora dos centros de Lisboa e Porto, com colecções de obras de datação mais recente, criticando o facto da existência de só um museu regional de arte moderna, o Museu Malhoa, nas Caldas da Rainha⁴⁸³, situação preocupante para a divulgação da arte e artistas contemporâneos.

De facto, para além da constatação deste fenómeno, Macedo considera igualmente que em Lisboa os museus de arte são em número diminuto e com enormes dificuldades em expor as suas colecções nos espaços a que se encontram confinados. Como tal, combater-se-á pela criação de mais um museu, o de artes decorativas que é, defende, uma das galerias mais úteis “para a cultura profissional do povo, para a educação do seu gosto, para encorajamento e lições das suas aptidões nas artes industriais”⁴⁸⁴, na convicção, como atrás foi enunciado, de que a visita ao museu pode

⁴⁸¹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXIV, n.º 118, Fevereiro 1948, p.76.

⁴⁸² Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. II, n.º 5, Setembro 1938, p.280-281. Medida inserida no seu programa de gestão do MNAC, a partir de 1944.

⁴⁸³ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XI, n.º 31, Novembro 1940, p.265.

⁴⁸⁴ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XX, n.º 62, Junho 1943, pp. 197-198.

ser também uma experiência eminentemente didáctica para além do deleite puramente estético da obra. Este museu deveria ser, igualmente, essa “escola livre” que tanto reclama e que impulsionaria a criatividade do artesanato contemporâneo, o aperfeiçoamento da sua técnica e o surgimento de novos artesãos. A criação de um tal museu, especializado em mostrar com rigor histórico e evidência estética as denominadas artes menores, com a exposição de objectos nacionais e estrangeiros, provocaria igualmente um eficaz desenvolvimento das artes industriais. Ainda neste mesmo artigo, datado de 1943, Macedo desenrola uma listagem de todos os pensadores e teóricos que reivindicaram semelhante ideal, como Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Ramalho Ortigão (1836-1915), Gabriel Pereira (1847-1911), Fialho de Almeida (1857-1911), Alfredo Keil (1850-1907) ou José de Figueiredo (1872-1937) citando igualmente efémeras experiências oitocentistas, inseridas numa conjuntura europeia de apoio ao ensino industrial e comercial. Na sequência histórica enumerada, são referidos os Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e Porto⁴⁸⁵, o primeiro, localizado na *Real Casa Pia de Lisboa*, aos Jerónimos, e o congénere portuense, instalado no *Antigo Circo Olympico*, do Palácio de Cristal, inaugurado em 21 de março de 1886, que teve Joaquim de Vasconcelos como director, mas que, resultado de diversas vicissitudes, também políticas, foi encerrado pelo decreto-lei de 23 de Dezembro de 1899⁴⁸⁶. O passado recente demonstra, na opinião de Macedo, que ainda que o ensino industrial e técnico se tivesse mantido no decurso de Novecentos leccionado com rigor técnico, faltou sempre aos seus discentes a possibilidade de visita a um museu de artes decorativas para que esses alunos, e futuros profissionais, conseguissem o aperfeiçoamento do seu saber.

⁴⁸⁵ Eram funções destes museus oitocentistas os propósitos recuperados por Macedo na crónica de 1943, o que demonstra que os valores defendidos na época acabaram por não se firmar no panorama cultural português, tornando este ensejo um projecto continuamente adiável. Lê-se, no decreto-lei de 1893 que: “Os museus terão por fim principal objectivo adquirir e expor ao público collecções de produtos e matérias-primas, acompanhadas de esclarecimentos sufficientes por onde se conheça a sua origem, nome do fabricante ou commerciante, preço no local da producção, despesas de transporte, mercados de consumo, e todas as mais informações que possam dar uma idéa pratica sufficientemente nitida do seu valor e da sua applicação.”, *Decreto-lei*, 24 de Dezembro de 1893.

⁴⁸⁶ Macedo confunde a referência ao museu de Lisboa, citando um outro, de datação anterior, inaugurado em 1873, o *Museu do Conselho Geral das Alfândegas*, resultante do espólio reunido por Joaquim Fradesso da Silveira (1825-1875) e extinto em 1877, após a sua morte. Cf. Sandra Leandro, *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.

Na sequência do citado, verifica-se igualmente determinante no pensamento de Diogo de Macedo sobre o universo dos museus em Portugal, a reflexão sobre a relação entre alunos – neste caso, de belas-artes - e as instituições museais pela constatação da fraca afluência dos jovens alunos da Escola de Belas-Artes ao MNAC, um museu “onde estão representados os melhores artistas contemporâneos, aqueles que verdadeiramente a par dos seus professores, lhes podem dar as melhores lições, ensinamentos que não topam noutra parte”⁴⁸⁷ e no qual experienciavam a observação directa das obras, ainda imbuído da herança praticada pelo ensino académico praticado ao longo do século anterior mas convicto, seguramente, de que a prática artística se desenvolve pelo contacto com a obra de arte e com a história que cada obra encerra em si. Macedo encarará sempre, de facto, o museu que dirige, e todas as outras instituições culturais, como escolas “com mestres escolhidos e competentes, com mestres generosos, de clara voz, que não se intrometem nos gostos, e nas tendências dos alunos, dando-lhes liberdades totais e explicações incondicionais, para que sejam aprovadas ou discutidas pelo temperamento de cada estudante, e que amanhã estes possam em maiores e muitos outros museus estrangeiros, compará-los e, quicá, completar suas lições, mas enquanto isso não acontece, que aquelas sejam aproveitadas em paralelo com os ensinamentos directos da Natureza.”⁴⁸⁸

E, Diogo de Macedo foi uma figura interventiva junto das autoridades competentes, e opinião pública, para que se criassem alguns outros museus, para além do já mencionado de artes decorativas, com propósitos bem definidos e com um objectivo comum, o da preservação e estudo do património e da sua ampla divulgação junto do público. São estes, o museu de escultura comparada, o museu de arte colonial e os museus-arquivo dos monumentos nacionais. O primeiro, decretado em *Diário do Governo* em 1919 mas sem concretização institucional, e projecto a que Macedo se dedicará ao longo do seu percurso profissional; o segundo, considerado como necessário para preservar o acervo já existente, guardado em arrecadações ou deixado ao abandono, de forma a salvar a “arte primitiva” das colónias; o terceiro, resultante da criação de uma política de conservação e inventariação do espólio dos monumentos

⁴⁸⁷ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXV, n.º 84, Abril 1945, pp. 312-313.

⁴⁸⁸ *ibidem*.

nacionais⁴⁸⁹. Acerca do referido Museu de Arte Colonial Portuguesa, já Macedo tinha redigido uma nota, em 1939, na revista *Ocidente* aprovando a intenção da Agência Geral das Colónias em reunir e classificar a sua colecção de arte negra para a criação de um museu, aí agrupando igualmente, a título de empréstimo, os objectos da Sociedade de Geografia⁴⁹⁰. Sendo implementado, este poderia mais tarde, na expectativa de Diogo de Macedo, ampliar-se e dar origem ao ambicionado museu de arte colonial que incluiria igualmente a arte tradicional das possessões portuguesas no Oriente⁴⁹¹.

Na sua última intervenção na revista *Ocidente*, datada de Fevereiro de 1959, mês da sua morte, Macedo reflectindo sobre o confronto entre a esfera pública e privada da arte, e do seu mercado, aborda igualmente o estado dos museus em Portugal estimulado pela, então, recente exposição realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1958⁴⁹², intitulada, *Museus de Lisboa*. Começa por constatar que existiam, à data, cerca de trinta e três museus e, de entre estes, apenas meia dúzia eram classificados como de Belas-Artes, uma realidade desconcertante se comparada com Espanha (Macedo recusa-se a cotejar com países como França, Alemanha ou Estados Unidos porque “seria tarefa tola”) que apresentava, abertos ao público, mais de 147 museus de arte⁴⁹³, ainda que ressaltando as proporções territoriais.

⁴⁸⁹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXVII, n.º 90, Outubro 1945, pp.106-107.

⁴⁹⁰ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. V, n.º 13, Maio 1939, p. 415. Note-se que Macedo tinha organizado a primeira grande exposição de arte gentílica na Sociedade de Geografia no ano de 1936 (de 19 a 26 de Abril) da qual resultou um catálogo. Cf. *Exposição de Arte Gentílica: África Portuguesa*, Diogo de Macedo (coord.), Lisboa: Sociedade de Geografia, 1936. O trabalho sistemático de estudo da arte negra continuava, anos mais tarde, em 1956, a ser considerado como um projecto urgente de implementação, como alertará Macedo nas “Notas de Arte”, citando um estudo de Vítor Evaristo, *Escultura Indígena nos arredores de Lourenço Marques* [Lourenço Marques: Tip. Minerva Central, 1956], para as influências exteriores que se iam detectando nos objectos de arte produzidos pelo povo moçambicano, resultantes, segundo o autor, dos contactos com a estética europeia e com os turistas que aí começavam a afluír. Este processo, afirma Macedo, não se revestiria de tantos perigos se se tivesse procedido, anteriormente, ao estudo sistemático da arte negra das regiões portuguesas. Cf. Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LI, n.º 222, Lisboa, Outubro 1956, pp. 121-122.

⁴⁹¹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XIX, n.º 57, Janeiro 1943, pp. 83-84. Esta aspiração de Macedo irá concretizar-se com a criação do *Museu de Etnologia do Ultramar*, formalmente instituído em 1965.

⁴⁹² cf. *Museu de Lisboa: exposição temporária*, Lisboa: Gráfica Portuguesa, 1958.

⁴⁹³ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LVI, n.º 250, Fevereiro 1959, pp. 107-109.

3.2.1. O Museu de Escultura Comparada: um projecto de Diogo de Macedo

Oxalá desta vez o meu velho sonho – meu e de todos os artistas portugueses – se transforme numa realidade formosa de rosas, como de pães da Rainha Santa! Depois de tantos anos de espera, merecemos bem o milagre!

Diogo de Macedo (1938)

O topo norte do conjunto projectado pelo arquitecto Luís Cristino da Silva (1896-1976) a edificar na Praça do Império destinado à construção do novo Museu de Arte Contemporânea⁴⁹⁴, seria ocupado pelo Museu de Escultura Comparada com memória descritiva anexa a este anteprojecto, concebida de acordo com o programa elaborado pelo escultor Diogo de Macedo que se disponibilizava, igualmente, para acompanhar o desenvolvimento da obra. Este era um projecto, defendia nesse mesmo documento, como “absolutamente imprescindível para se estudar, convenientemente, a evolução das artes plásticas, através dos séculos”⁴⁹⁵. A pertinência da construção deste novo museu em Lisboa era igualmente justificada com o interesse demonstrado pelo público durante a exposição organizada por Diogo de Macedo e Reynaldo dos Santos⁴⁹⁶ para o Museu Nacional de Arte Antiga, em 1940⁴⁹⁷, numa iniciativa integrada no programa das *Comemorações Centenárias*⁴⁹⁸.

O referido edifício, o projectado museu de escultura comparada, era composto por três núcleos distintos, a saber: uma zona de serviços administrativos, uma série de galerias de exposição e uma zona de reservas e oficinas para o processo de execução dos moldes e réplicas. A área de exposição, no primeiro piso do edifício, compunha-se de seis grandes galerias divididas por diferentes núcleos temáticos, que percorriam a

⁴⁹⁴ Ver capítulo 1 da presente tese.

⁴⁹⁵ cf. Cristino da Silva, *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Anteprojecto do novo edifício a construir na Praça do Império; em Belém. Memória Descritiva*, 1943, p. 26.

⁴⁹⁶ Reynaldo dos Santos era o Presidente da Secção das Exposições de Arte da Comissão dos Centenários.

⁴⁹⁷ *Exposição de moldagens de escultura medieval portuguesa*, Museu das Janelas Verdes. Comemorações Nacionais de 1940, Lisboa: Soc. Industrial de Tipografia, Lda., 1940.

⁴⁹⁸ cf. *Comemorações centenárias: programa oficial de 1940*, Lisboa: Serviços Gráficos do Secretariado da Propaganda Nacional, 1940. Realizaram-se, no mesmo período, no Museu das Janelas Verdes, esta exposição de moldagens de escultura medieval e a *Exposição dos Primitivos Portugueses*, ambas montadas nas salas do edifício anexo ao museu.

história da arte antiga, através da arte românica, gótica, manuelina, renascentista, barroca e arte estrangeira. Este museu seria, assim, um espaço onde o público, o investigador ou o artista encontravam reunida a expressão artística produzida, referente a diferentes épocas, desde a época clássica até períodos mais recentes da história de arte. O projecto estava delineado e técnica e cientificamente fundamentado. Da necessidade de execução de tal projecto, já Diogo de Macedo em 1934, se empenhava na “realização de um museu de arte-comparada em Portugal, isto é: um museu-escola, com uma oficina anexa, de moldagens plásticas e reproduções gráficas, um documentário escolhido e necessário para o ensinamento da escultura e para consulta fácil dos artistas que destas coisas vivem e com elas sonham.”⁴⁹⁹ O novo museu reuniria as réplicas produzidas para a referida exposição de 1940, guardadas em arrecadações após o encerramento da mostra, um conjunto de moldagens de escultura francesa adquirido pelo estado português, em 1934 e proveniente da exposição de arte francesa desse mesmo ano⁵⁰⁰ e outras reproduções de escultura italiana provenientes do antigo Museu de Bellas-Artes e Arqueologia.

O núcleo inicial de peças do acervo estava constituído, e com francas possibilidades de se ir enriquecendo com novos exemplares, de acordo com a convicção de Macedo, como se constata num ofício enviado em 1944 pelo então director do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), João Couto (1892-1968), à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes (DGESBA) solicitando a autorização para a disponibilização do núcleo de gessos (e respectivos moldes, compostos por centenas de taceiros), guardado nas arrecadações do museu, propriedade da Direcção Geral da Fazenda Pública que já tinha autorizado a sua deslocação para umas dependências do Mosteiro dos Jerónimos. De acordo com esta informação, a operação

⁴⁹⁹ Diogo de Macedo, *Iconografia tumular portuguesa. Subsídios para a formação de um museu de arte comparada*, Lisboa: Soc. Industrial de Tipografia Limitada, 1934, p. 7. Em 1940, Diogo de Macedo apresenta um relatório à Junta Nacional de Educação (JNE), documento reformulado em 1946, onde reafirma a urgência da concretização desta instituição, fundamentando a identidade do museu em autores como Viollet-le-Duc, para que ainda fosse possível recuperar o espólio *abandonado* em diversas arrecadações e concretizar um projeto que se apresenta, para si, como desígnio patriótico.

⁵⁰⁰ A aquisição pelo estado português deste núcleo de moldagens de escultura francesa teve parecer favorável de José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos, Francisco Franco e Diogo de Macedo, como membros da Junta Nacional de Educação. O núcleo de moldagens tinha sido apresentado na já referida exposição realizada em Lisboa, em 1934 [*Exposição de Arte Francesa. Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Maio/Junho 1934].

tinha sido igualmente autorizada pela Junta Nacional de Educação (JNE), 6ª Secção, e pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), instituição que disponibilizava o espaço para o armazenamento das peças e assegurava o respectivo transporte. Toda a operação deveria ser supervisionada por Diogo de Macedo, “por incumbência das duas Direcções Gerais.”⁵⁰¹

Mesmo não se tendo concretizado o projecto arquitectónico do novo Museu de Arte Contemporânea, e anexo Museu de Escultura Comparada, Macedo continuará, ao longo da sua vida, a apoiar a ideia da constituição, em Lisboa, de um museu de escultura comparada, seguindo um ideário cujas raízes remontam a finais de Setecentos⁵⁰² e com partidários em Portugal desde meados do século XIX⁵⁰³. No

⁵⁰¹ Ofício [L.º 2º, n.º 1.255, Proc. 39], MNAA, 1 Março 1944. Em documento anexo ao ofício, João Couto discrimina todas as peças enviadas para as dependências dos Jerónimos, em que 60 exemplares representam o total de peças adquiridas pelo Estado em 1934 na exposição de arte francesa, 51, e respectivos moldes, o total de peças provenientes da exposição de 1940, e 63, o total de peças pertencentes ao núcleo antigo do Museu de Bellas-Artes e Arqueologia. O conjunto somava um total de 174 peças, transportadas no dia 6 de Março de 1944 para as dependências do Mosteiro dos Jerónimos. Note-se que na referida listagem todas as peças estavam identificadas, com respectiva designação, e as peças do núcleo de arte francesa e as da exposição de 1940 estavam também referenciadas pelo respectivo número de catálogo. Efectivamente, a grande maioria das peças em exibição foram transportadas para o Mosteiro dos Jerónimos, em Março de 1944. Contudo, há um registo de datação posterior onde se informa que tinham ainda permanecido nas arrecadações do MNAA um conjunto de 101 peças, que aí se conservaram até 1951, data em que integraram a colecção da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Cf. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, Fasc.º 4, Lisboa: [Museu Nacional de Arte Antiga], 1953.

Era convicção dos intervenientes neste processo que a transferência das peças, em 1944, e o seu consequente armazenamento num local encontrado para esse fim, viria a permitir, num futuro próximo, a criação do “museu de reproduções”, a integrar no núcleo de instituições tuteladas pela mesma Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

⁵⁰² A primeira instituição deste género foi criada em França, em Outubro de 1795, pelo arqueólogo Alexandre Lenoir (1761-1839) com a denominação de *Musée des Monuments Français*, pretendendo-se aí apresentar a história da escultura e da arquitectura francesas. Contudo, o museu funcionou durante poucos anos, tendo sido encerrado em 1816. Mais de meio século depois, em 1879, é criado, no antigo *Palais du Trocadéro*, um novo museu dos monumentos franceses, *Musée de Sculpture Comparée*, inaugurado em 1882, sob a orientação do arquitecto Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Este museu foi aquele que mais directamente influenciou o projecto de Macedo.

⁵⁰³ A ideia da criação em Portugal de um museu de escultura comparada surge no *Diário do Governo* no ano de 1919, de 13 de Março, nomeado para sua direcção e organização o professor da cadeira de história de arte antiga e medieval da Escola de Belas-Artes, à data, o professor João Barreira (1866-1961). Este museu funcionaria junto à Escola de Belas-Artes e seria constituído pelas moldagens de exemplares de escultura antiga e moderna, tanto de monumentos portugueses como de estrangeiros, obtidos por compra ou troca. Diogo de Macedo filia a sua concepção em alguns teóricos portugueses que o antecederam como o Marquês de Sousa Holstein (1838-1878), Ramalho Ortigão (1836-1915) e Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Do primeiro, o excerto do texto *Observações sobre o actual estado do Ensino das Artes em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, onde se lê: “O museu de esculturas ainda é menos custoso de organizar: pode em grande parte constar de cópias. Estas cópias são fáceis de conseguir, ou por compras, ou por doações de governos estrangeiros ou por trocas com

pensamento historiográfico de Macedo, o seu gosto pela escultura demonstrava-se, para além dos estudos elaborados sobre a produção escultórica nacional dos diversos períodos históricos, igualmente na teorização desenvolvida acerca da importância do valor da escultura na história da arte e da necessidade de organização de uma instituição – o museu de escultura comparada – onde se reunissem exemplos da linguagem escultórica ao longo dos tempos:

“Deve – pelo menos na capital – criar-se esse museu. Ninguém ignora o valor utilitário, educativo, consultivo e profissional, que os museus congêneres têm no estrangeiro. Ali se buscam úteis lições históricas, etnográficas e artísticas. No de Paris estão patentes muitas reproduções de escultura portuguesa, que nós os portugueses ignoramos existir na nossa terra. Até como propaganda, têm sua função estas galerias. São bibliotecas que se folheiam sem esforço, onde através da simples sensibilidade visual se aprendem e desvendam mil segredos da própria história universal. Incrédulos pessimistas interrogarão onde iremos nós buscar os originais desses moldes para erguer um museu que mereça tanto brado. Respondo: em toda a terra portuguesa, onde em oito séculos se fabricaram maravilhas plásticas e ornamentais, onde se gravou com vigoroso escopro uma coisa que os míopes eruditos negam, e que nós os artistas asseguramos existir, pela honra da nossa sensibilidade: a imaginária nacional, de caracterizadas feições, que nem as proficiências estrangeiras conseguiram desnaturar.”⁵⁰⁴

Ainda sobre este projecto, Macedo assegura que era igualmente seu objectivo, com a elaboração dos estudos sobre a história da escultura e com o trabalho de concepção dos moldes que iam servindo de base para a reprodução das peças - exemplares para a compreensão do percurso artístico de um povo -, legar um

outros museus. É mister também, não só para estas trocas, mas também para o aumento directo do museu, mandar formar as mais notáveis peças de escultura e da estatuária que existem nos portais de muitas das nossas igrejas. Em 1867, e para apresentar em Paris na secção de história do trabalho da exposição universal, alguns exemplares da nossa antiga estatuária, pediu o comissário português que o autorizassem a mandar formar algumas poucas estátuas e ornamentos de diferentes períodos, para poder dar ideia, ainda que sucinta, da história da escultura em Portugal: assim se fez. E na Academia de Lisboa conservam-se, vazados em gesso, vários fragmentos de Belém, da Batalha, de Alcobaça, de Santa Cruz e da Sé Velha de Coimbra. [...] Seria da máxima vantagem que no museu existissem, ou em modelos de vulto ou em simples desenho, as reproduções dos nossos edifícios públicos.”, *ibidem*, p. 30.

⁵⁰⁴ Diogo de Macedo, *Iconografia tumular portuguesa – subsídios para o seu estudo*, Lisboa: Soc. Industrial de Tipografia Limitada, 1934, p. 9.

significativo núcleo de material já inventariado para auxílio do trabalho do “futuro catalogador do almejado Museu de Arte Comparada”⁵⁰⁵. Na sua opinião, a preservação do património escultórico seria igualmente garantida pelo museu de escultura comparada que asseguraria às gerações futuras a divulgação do seu significado histórico e artístico, medida ainda mais necessária num país em que o abandono do património artístico, por negligência dos decisores e comportamento da população, se caracterizava por uma flagrante indiferença perante a degradação dos vestígios da sua história e consequente esquecimento do legado artístico do passado.

A defesa pela criação de um novo museu, instituição para a divulgação e conhecimento da escultura portuguesa ao logo dos tempos e simultaneamente veículo de reforço da identidade e sentimento nacional do povo, consolida-se no pensamento de Macedo ao longo dos anos de 1930. Diogo de Macedo percorreu todo o país, orientando a criação dos moldes de elementos escultóricos, dispersos pelas inúmeras igrejas do território nacional. Este projecto era apoiado pela Academia Nacional de Belas-Artes, instituição que defendia também a criação do Museu de Escultura Comparada. As suas palavras de 1934, acerca da pertinência, e mesmo necessidade civilizacional deste museu consubstanciam-se igualmente no seu texto: “Os chamados Museus de Escultura Comparada são bibliotecas de clara consulta, oficinas de aprendizagem profissional, escolas livres de verdades históricas, religiosas e civis, testemunhadas pelos séculos. [...] Além disto, aqueles museus são arquivos previdentes e protectores das pedras sagradas do passado, que o tempo e as revoluções dos homens, pelas leis fatais do destino, constantemente levam à ruína, quando não ao seu desaparecimento total. Outras utilidades, todavia, contêm estes museus de permanente desenvolvimento: a de comparações de peças existentes em lugares distantes umas das outras e de impossível deslocação dos originais para exames; a de imediatos cotejos lado a lado com reproduções de obras estrangeiras, para identificação e aclaramentos de mistérios que as pedras possuem em si, quando não existem documentos escritos; e a das lições técnicas – artísticas e científicas -, de influências e originalidades de cada época e de cada escola, em cada pormenor ou nas

⁵⁰⁵ Diogo de Macedo, *Iconografia tumular portuguesa. Subsídios para a formação de um museu de arte comparada*, Lisboa: Soc. Industrial de Tipografia Limitada, 1934, p. 48.

composições de conjuntos, em rápidos paralelos de análises, que esta concentração de tempos, caracteres, estilos, personalidades, ambientes e mesmo particularidades da natureza – como a flora e a fauna, por exemplo –, além da poesia das religiões e das lendas dos povos, relaciona e resolve com a ajuda dos confrontos. Por estes preciosos contrastes no estudo, por estes cotejos de fácil alcance, por esta comparação, enfim, é que tais galerias se chamam de Arte Comparada.”⁵⁰⁶

Este projecto manteve-se em constante processo de intencional realização ao longo das décadas seguintes, com ausência de decisões administrativas e políticas que possibilitassem a sua real efectivação, não tendo sido concretizado durante a vida de Diogo de Macedo e sendo posteriormente inaugurado, fora da cidade de Lisboa, em Mafra, no ano de 1964. A decisão da deslocalização do museu de escultura comparada para Mafra foi ainda conhecida por Macedo em finais de 1958, assunto acerca do qual Ayres de Carvalho (1911-1928) recorda anos mais tarde em palestra proferida na Academia Nacional de Belas Artes, com as palavras: “Recordo a tristeza e quase indignação de Diogo de Macedo, o notável renovador e dirigente do velho Museu de Arte Contemporânea, hoje infelizmente degradado e quase desfeito [...] que procurava a todo o custo que o seu querido Museu de Escultura Comparada, já com as suas peças e moldagens atiradas a monte pelos Jerónimos, ficasse em Lisboa lado a lado da Academia de Belas-Artes, ali, a dois passos do Chiado.”⁵⁰⁷

Na verdade, em 1951, Macedo enviara um parecer à Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), como vogal da Junta Nacional de Educação (JNE), acerca do projecto de deslocalização de todo o conjunto de peças arrecadadas nas salas dos Jerónimos, onde apresenta por escrito o seu desagrado pela concretização desta ideia⁵⁰⁸, com a particularidade de estabelecer uma distinção entre

⁵⁰⁶ *ibidem*, pp. 4-5.

⁵⁰⁷ Ayres de Carvalho, “O Museu de Escultura Comparada e Diogo de Macedo (1889-1959). Por ocasião do Centenário do Seu Nascimento”, *Belas-Artes: Revista e boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, série 3, n.º 17, Lisboa, Novembro 1995, p. 125.

⁵⁰⁸ Diogo de Macedo, *Parecer*, 6 Junho 1951 / MNE. Arquivo Junta Nacional de Educação: “Partindo-se do princípio de que o Estado não possui em Lisboa edifício suficiente e devoluto para arrecadação – e possível exposição – dos modelos em gesso das estátuas que têm sido executadas pelo mesmo Estado, a quem pertencem esses referidos modelos originais, não consideramos desacertado que eles sejam conservados e guardados no piso térreo do Torreão do Mosteiro de Mafra, onde poderão ser expostos ao público, depois do Conservador daquele Monumento Nacional os distribuir convenientemente para esse fim. Quanto às reproduções de esculturas antigas que se destinam com as respectivas formas a um

os modelos em gesso das estátuas encomendadas pelo Estado, e também reunidas neste grupo de peças, e as reproduções de esculturas antigas, e respectivos moldes, resultantes do trabalho por si orientado ao longo dos anos. A ideia do museu de escultura comparada foi apresentada publicamente nas salas do Convento de Mafra, mas o projecto do museu-escola, local de identidade histórica e artística de um povo, em diálogo com a expressão plástica de outros núcleos artísticos espalhados pela Europa, foi paulatinamente esquecido e dificilmente concretizado. Termina, ainda Ayres de Carvalho, salientando a importância de Diogo de Macedo como projectista e ideólogo desse museu que: “ninguém definiu com mais rigor e profundidade, ou sentiu com maior enternecimento e entusiasmo a ideia da criação de um Museu de Escultura Comparada, por ela se batendo incansavelmente, que Diogo de Macedo.”⁵⁰⁹

futuro Museu de Escultura Comparada, achamos preferível que se conservem nos recintos aonde estão, no edifício dos Jerónimos, atendendo à fragilidade de muitas peças, que os transportes irremediavelmente danificariam ou mesmo anulariam de todo, nos fins para que foram executados.”

⁵⁰⁹ Ayres de Carvalho, “O Museu de Escultura Comparada e Diogo de Macedo (1889-1959). Por ocasião do Centenário do Seu Nascimento”, *Belas-Artes: Revista e boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, série 3, n.º 17, Lisboa, Novembro 1995, p. 126.

Parte III. Diogo de Macedo e a direcção do MNAC

Capítulo 4. Diogo de Macedo, o novo director do MNAC (1944-1959)

4.1. A nomeação e a tomada de posse

Já vai sendo tempo de acabarmos com o erro de que a Arte é passatempo para aqueles que a procuram em exposições ou museus. É necessário convencer o público da utilidade duma educação estética e criar ambientes satisfatórios que dêem confiança ao mesmo público, de que a Arte é uma necessidade na vida

Diogo de Macedo (1949)

Em 1 de Julho de 1944, Diogo de Macedo assume a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC)⁵¹⁰, um artista plástico como os seus antecessores⁵¹¹ mas, o primeiro escultor a ocupar o cargo, nos 33 anos de funcionamento do museu, num anterior universo de directores-pintores. Macedo é, além disso, o primeiro membro do movimento modernista português a dirigir uma instituição de arte contemporânea, não sendo também, à semelhança de Sousa Lopes, professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Por outro lado, é, também, o primeiro director a ser nomeado após a promulgação da *Constituição de 1933*, com Mário de Figueiredo como Ministro da Educação Nacional⁵¹² e João Ferreira de Almeida como director da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes (DGESBA), órgão de tutela directa do museu. Pelas

⁵¹⁰ Publicado em *Diário do Governo*, Série II, n.º 148, de 28-VI-1944, de acordo com *Portaria* do Ministério da Educação Nacional, de 16 de Junho de 1944, visada pelo Tribunal de Contas, em 23 de Junho de 1944 com o registo n.º 12.681. Informação que consta no processo de Diogo de Macedo na DGESBA. Cf. Processo 533 [3.ª Secção/L.º 25/N.º533], DGESBA, 22 Maio 1944 / Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes].

⁵¹¹ Anteriores directores do MNAC: os pintores, Carlos Reis (1863-1940) entre 17 de Junho de 1911 e 28 de Junho de 1914, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) de 19 de Dezembro de 1914 a 7 de Março de 1929 e Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) de 25 de Abril de 1929 a 21 de Abril de 1944, data da sua morte.

⁵¹² Ministro da Educação Nacional entre 28 de Agosto de 1940 e 7 Setembro de 1944. Macedo desenvolverá com Mário de Figueiredo, nos poucos meses de contacto institucional, uma cordial relação profissional.

características intrínsecas à ideologia estado-novista, o coordenador do MNAC teria de ser inevitavelmente uma figura não hostil ao regime e com um comportamento cívico e cultural integrado na estrutura sistémica do meio cultural português, características satisfeitas pelo percurso de Diogo ao longo dos 30 anos de actividade profissional que cumpria em meados da década de '40.

Desta forma, Macedo é convidado para ocupar o cargo em 10 de Maio de 1944. O anterior director do MNAC, o pintor Adriano Sousa Lopes (1879-1944), tinha recentemente falecido, em 21 de Abril do mesmo ano, facto que evidencia que, pela brevidade do processo de selecção, provavelmente Macedo já seria um nome pensado para assumir esta função. Logo após a morte de Sousa Lopes, o conservador do museu, Francisco Romano Esteves (1882-1960), assume as funções directivas e em ofício datado de 29 de Abril de 1944, aceitando a atribuição das novas funções até nomeação de novo director, solicita, a esse propósito, a visita, ao museu, do Ministro da Educação Nacional para “tomar conhecimento do estado precário em que se encontra o valioso património do Estado.”⁵¹³ O conteúdo deste documento reproduz os receios da anterior direcção de Sousa Lopes que, por diversas vezes, reclamara da necessidade de realização de obras de requalificação das salas do museu, pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, como medida de prevenção de um qualquer acidente prejudicial à conservação e protecção das obras do acervo.⁵¹⁴

A visita solicitada por Romano Esteves não chegou, contudo, a concretizar-se, no curto espaço de tempo que antecedeu a nomeação de Macedo para o lugar de director do museu.

A escolha de Diogo de Macedo, decidida pelo próprio Ministro da Educação Nacional, iniciou o processo de recrutamento em 22 de Maio de 1944⁵¹⁵ com a apresentação dos documentos exigidos para o efeito, entre os quais se encontra a

⁵¹³ Ofício (cópia) [L.º10/n.º49] enviado pelo conservador do MNAC, Francisco Romano Esteves, ao Ministério da Educação Nacional, 29 Abril 1944 / MNAC. Correspondência Expedida.

⁵¹⁴ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 36] enviado pelo director do MNAC, Adriano de Sousa Lopes, à DGESBA, 11 Março 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

Sousa Lopes indica como de prioridade absoluta a intervenção na sala da escultura.

⁵¹⁵ Ofício [3.ª Secção, L.º25, n.º 533] enviado pela DGESBA ao MNAC, 22 Maio 1944/MNAC. Correspondência Recebida. A nomeação de Diogo de Macedo foi, com toda a certeza, aprovada pela Junta Nacional da Educação (JNE)/1ª subsecção da 6ª secção, uma vez que essa era uma das atribuições da JNE. Contudo, no arquivo da JNE não se encontrou o parecer referente a esta nomeação.

obrigatória declaração, determinada no decreto-lei 27.003, de 14 de Setembro de 1936, na qual o candidato a um lugar no funcionalismo público, ou a prestar um serviço ao Estado, se via forçado a assinar o documento em que declarava estar “integrado na ordem social estabelecida com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas”⁵¹⁶. A este propósito, é interessante referir um episódio anterior, datado de 1936, em que Macedo recusa o convite dirigido pelo arquitecto Jorge Segurado para colaboração na *Exposição Universal de Paris*, de 1937, após ter sido informado, pela organização, da obrigatoriedade de assinar semelhante declaração. Macedo desvincula-se do grupo de artistas seleccionados para a representação do país no exterior, afirmando-se, em carta enviada a António Ferro para justificação da sua decisão, uma vez que tinha sido Ferro quem tinha sugerido o seu nome a Segurado, como “apolítico por índole, refratário a partidarismos e avesso a maçonarias de qualquer espécie” e, não concordando veementemente com semelhante exigência colocada a um artista, questiona-se se “em Portugal um artista para trabalhar para a sua pátria, tem de fazer afirmações políticas à força?”⁵¹⁷. Na sequência desta sua

⁵¹⁶ A este documento juntam-se certificado de habilitações do curso de escultura, certidão de casamento, registo criminal e policial, declaração da Inspeção de Saúde de Lisboa e respectivos atestados médicos, todos reunidos no Processo da DGESBA [3.ª Secção, L.º25, n.º 533], 22 Maio 1944/ Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Fundo Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes.

⁵¹⁷ Carta de Diogo de Macedo enviada a António Ferro, Lisboa, 18-12-1936 / ANTT, Arquivo SNI, cx-2082. Do conteúdo desta longa carta, retiram-se os seguintes parágrafos por neles se entender a postura de Diogo de Macedo ao mesmo tempo que se identificam as razões para a sua decisão: “Eis senão quando, recebi anteontem um ofício do Secretariado da Propaganda convidando a assinar um contrato, mas ... a levar comigo em papel selado e com a caligrafia reconhecida por notário, uma declaração em como não sou comunista e estou integrado na ordem social estabelecida pela Constituição política de 1933, a qual confesso ignorar totalmente. Confesso-lhe também que cá das nuvens. Então em Portugal um artista para trabalhar para a sua pátria, tem de fazer afirmações políticas à força? [...] Palavra de honra que cá das nuvens e num lago sem fundo. Que a sua situação oficial me perdôe êstes raciocínios da minha moral, e não tome por desrespeito estas observações, que de melindrosas até podem ser mal interpretadas; mas não acho bem. Decididamente a minha razão ficaria em palpos de aranha se eu pelo isolamento a que me deitei - ou me deitaram - não a tivesse intransigentemente sólida e religiosamente resignada perante os desacordos com a alheia!

Venho pois, meu caro Ferro, agradecer-lhe o ter-se lembrado ainda da minha existência como artista, e portanto, o seu convite. Quero também dizer-lhe aqui, particularmente, que prezando eu tanto a minha grei e a minha pátria, e querendo tanto à minha liberdade individual e ao meu modo de amar e de pensar, repudio de todo o coração todas as ideias subversivas que o comunismo [...] estrangeiro, tirano e feroz, provocou em nome duma falsa verdade de humanitarismo, e que na realidade não é senão uma inversão dolorosa dos sentidos. Mas assim como voluntariamente lhe declaro isto, também lhe confesso que sistematicamente ignoro todas as constituições políticas - sem contudo ser anarquista, Deus me livre! -, e que portanto, lógica e conscientemente não poderei afirmar integrar-me com elas - a não ser que falte à verdade por torpe ambição ou por miséria -, e que nesse caso sigo as leviandades do simpático rei de Inglaterra – abdico.

decisão, envia igualmente a resposta a Pedro Batalha Reis (1906-1966), secretário da Secção Portuguesa da *Exposição Universal de Paris*, sublinhando o seu carácter apolítico⁵¹⁸. Em 1944, quase dez anos passados do sucedido, Macedo aceita a norma constitucional para cumprimento do exercício de um cargo público, o de director do MNAC, e não para uma intervenção em mostra expositiva como artista plástico como tanto o tinha revoltado na situação atrás citada, na certeza, também, que aceitava a função directiva de um museu de arte contemporânea, e especialmente deste cuja colecção e funcionamento tão bem conhecia, pela visita frequente ao edifício e pelo estudo desenvolvido sobre a arte portuguesa, e respectivos artistas, cujas obras constituíam o seu acervo.

Nesse dia de 1 de Julho de 1944, no discurso da tomada de posse realizada no edifício do Ministério da Educação Nacional/Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes (DGESBA), no largo Trindade Coelho, 21, Macedo projecta o desígnio da sua actuação:

“Quando V.Ex^a me encarregou desta missão, entre outras palavras de encorajamento e confiança, as que mais calaram no meu espírito de noviço, foram aquelas que me aconselharam a fazer daquele museu melancólico, um museu vivaz, próspero, moderno, agitado, digno do nosso tempo e da nossa terra. Essas palavras tanto do meu agrado [...] serão para mim desde esta hora, o meu programa”⁵¹⁹.

Leis são leis e o meu dever é respeitá-las. Prefiro continuar a servir o meu país e o seu Estado, como até aqui, sériamente, ardentemente e sem qualquer contrato condicional, apagado embora mas fiel aos meus princípios de apolítico, renunciando assim ao amável convite que me fez.”

⁵¹⁸ Carta de Diogo de Macedo enviada a Pedro Batalha Reis, Lisboa, 18-12-1936 / ANTT, Arquivo SNI, cx-2082. Transcreve-se, pela relevância do conteúdo, um excerto dessa carta: “Tenho um horror inveterado à política, o qual pela vida fora me tem levado a sacrifícios e a dissabores. [...]. Assim, quando o arquitecto Snr. Jorge Segurado me convidou a colaborar na Exposição de Paris, antes de aceitar a honra que me dava, quiz logo saber se o contracto respectivo que teria de assinar implicaria com qualquer compromisso de ordem política. Foi-me respondido categoricamente que não, e eu então, satisfeito, aceitei o referido convite. Pelo penúltimo ofício de V. Excia. vi que êsse contracto tinha uma condição contrária ao que me fôra dito. A intransigência da minha mania, acima citada, levou-me logo a pedir dispensa do compromisso tomado. Informei-me depois e soube que era uma exigência da lei. Por princípio, respeito esta tanto como as minhas próprias fraquezas. Para mais, em questões de ordem moral não me julgando com direito a ser tratado diferentemente dos outros artistas, [...] peço que me desculpe a resolução que tomei, certo, no entanto, que repudio do fundo do coração, todas as ideias subversivas e só bem quero à minha Pátria.”

⁵¹⁹ “Museu de Arte Contemporânea. Tomou posse o novo director Diogo de Macedo”, *Diário de Notícias*, ano 80.º, n.º 28.156, Augusto de Castro, Lisboa, 2 Julho 1944, pp. 1; 5.

Como transformar o antigo MNAC num museu moderno, actual, inovador na reinterpretção da colecção em exposição e no incremento de aquisição de obras de artistas vivos, são, de facto, alguns dos propósitos do novo director do MNAC, amplamente anunciadas nas notícias da imprensa escrita sobre a cerimónia de tomada de posse. Poderá ter havido sugestão de António Ferro para o convite a Macedo, mesmo não se tendo encontrado documentação que o confirmasse directamente. De facto, a amizade entre Ferro e Diogo de Macedo recuava aos anos iniciais do século XX, ainda antes da colaboração de Diogo na *Ilustração* durante o tempo da sua direcção⁵²⁰. Ferro chega a pronunciar-se publicamente sobre a nomeação de Macedo em discurso, de 6 de Maio de 1949, quando acerca da qualidade da intervenção do Estado nas instituições culturais, e a propósito da sua acção no MNAC, afirma que o decisor político “arejou o Museu de Arte Contemporânea, confiado, em boa hora, a Diogo de Macedo que tem feito tudo quanto lhe tem sido possível para o melhorar.”⁵²¹

Na imprensa, para além da notícia no *Diário de Notícias*, anteriormente citada, destacam-se ainda o *Diário de Lisboa* com a referência ao discurso proferido pelo director-geral da DGESBA, evidenciando a excelência das aptidões intelectuais e artísticas do novo director do MNAC e a assegurando da confiança nele depositada, fundamentada na sua vasta cultura e atividade profissional⁵²² e o *Diário Popular* que relata a consensualidade da sua nomeação justificada pelo seu percurso cívico e “desempoeiramento do seu espírito”, cumprindo-se, assim, uma necessidade que se revelava, há tempo, como necessária⁵²³. Num outro jornal de referência, com edição na cidade do Porto, na notícia da tomada de posse Diogo de Macedo é apresentado como “um dos nossos mais lúcidos críticos de arte, uma inteligência formada na mais apurada cultura, um espírito cintilante nobremente compreensivo”⁵²⁴. Ainda, nessa

⁵²⁰ Existe correspondência entre Diogo de Macedo e António Ferro tanto no “espólio Diogo de Macedo” reunido na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian como no Fundo arquivístico de António Ferro/Fundação António Quadros.

⁵²¹ António Ferro, *Arte Moderna. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949*, Lisboa: Edições S.N.I., 1949, p. 37.

⁵²² “Diogo de Macedo tomou hoje posse da direcção do Museu de Arte Contemporânea”, *Diário de Lisboa*, ano 24, n.º 7759, 1.ª edição, 1 Julho 1944, p. 4.

⁵²³ “Diogo de Macedo, novo director do Museu de Arte Moderna fala-nos dos seus projectos”, *Diário Popular*, ano II, n.º 638, António Tinoco (dir.), Lisboa, 4 Julho 1944, pp. 1; 8.

⁵²⁴ “Museu de Arte Contemporânea. O escultor Diogo de Macedo tomou ontem posse do cargo de director”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 2 Julho 1944.

mesma entrevista ao periódico nortenho, Macedo informa da intenção do governo em construir um novo edifício para acolher a colecção moderna, chegando mesmo a prever a sua conclusão dentro de três anos, uma vez que a comissão de trabalho já se encontrava constituída, ainda, confirma, com nomeação do ministro Duarte Pacheco (1900-1943)⁵²⁵. Este facto fundamenta a convicção de que Diogo de Macedo aceita as novas funções na expectativa de reorganizar o programa expositivo da colecção num espaço criado segundo as modernas exigências museológicas, presentes no programa de 1935 e no anteprojecto, e respectiva memória descritiva, datado de 1943, e que os seus iniciais projectos para o MNAC vão sendo paulatinamente adaptados à realidade onde se move. Outros serão mesmo esquecidos, como sucede com uma das suas intenções de expor neste museu de arte contemporânea um núcleo dedicado à apresentação da obra de artistas estrangeiros, deixada para o novo edifício por ser necessária, de acordo com a sua convicção, diferente disposição museográfica, reservada para um espaço necessariamente mais amplo que o ocupado no Convento de S. Francisco, o novo edifício do MNAC⁵²⁶.

A *Ocidente* noticia a nova nomeação com artigo assinado por Álvaro Pinto elogiando a escolha desse *insigne artista*, eclético e notável na sua actividade profissional, para um cargo que corresponde plenamente “às suas tendências e aptidões: a direcção do Museu de Arte Contemporânea”⁵²⁷. Esta convicção, a de que a nova direcção se adequava ao perfil de Macedo, revelado pelo seu longo percurso profissional e cívico, é ideia recorrente nas várias notícias e, esta ideia, é, de facto encarada por Macedo como um estímulo para “bem servir a Arte e defender

⁵²⁵ Durante o seu segundo mandato no Ministério das Obras Públicas e Comunicações e na Presidência da Câmara Municipal de Lisboa, exercido entre 1938 e 1943, ano da sua morte. Macedo, como membro da Junta Nacional da Educação e colaborador na elaboração do projecto de 1935/1943, assessorava a referida comissão, cujos trabalhos, reiniciados após *Exposição do Mundo Português*, de 1940, se efectivaram como o projecto arquitectónico de Cristino da Silva, em 1943, proposta elaborada na sequência da sua intervenção na exposição comemorativa.

⁵²⁶ *ibidem*.

⁵²⁷ Álvaro Pinto, “Notas e Comentário”, *Ocidente*, vol. XXIII, n.ºs 73 a 76, Maio a Agosto 1944, p. 236.

tenazmente o património da Nação”⁵²⁸ em resposta ao desafio proposto pelo próprio ministro, o de recomendar para o museu “modernismo e agitação”⁵²⁹.

De facto, todos os periódicos assinalam a relevância da sua actividade de escultor, crítico e historiador de arte, como um factor determinante para a nomeação de Macedo contudo, em 1944, o seu percurso profissional, e cívico, já contava igualmente com a participação em diversas instituições culturais que firmavam a sua notabilidade institucional e o seu reconhecimento público como uma das figuras de referência do panorama cultural português, assegurado, nomeadamente, pela sua integração como vogal efectivo na Academia Nacional de Belas-Artes, a partir de 1938, acumulando o cargo de secretário da mesma academia, em 1948 até ao ano da sua morte, para além de empenhado colaborador da instituição. Por outro lado, em 1944, Macedo integrava, desde 1932, o Conselho Superior de Belas-Artes, órgão criado por decreto de 7 Março 1932⁵³⁰ na dependência do, então, Ministério da Instrução Pública e integrado na Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, substituindo os extintos Conselhos de Arte e Arqueologia, criados em 1911, e cujas funções foram transferidas, as técnicas e administrativas para este Conselho Superior de Belas-Artes e as restantes, de cariz científico, para a Academia Nacional de Belas-Artes, organismo também criado nesse mesmo ano. Competia, aquele órgão, de acordo com o artigo 15º do decreto, entre outras funções, elaborar pareceres sobre as propostas de classificação de *Monumentos Nacionais* ou de *Imóveis de interesse público* ou outros mais assuntos de arte ou arqueologia, proceder à aquisição de obras de arte e peças arqueológicas para os museus, sob proposta dos respetivos directores, e superintender na organização e manutenção dos museus⁵³¹. Estas funções foram posteriormente transferidas para uma nova instituição, de âmbito mais vasto e criada em 1936, a Junta Nacional da Educação⁵³² na qual Macedo foi novamente integrado – procedimento semelhante ao dos outros membros do anterior Conselho Superior de Belas-Artes – na

⁵²⁸ “Diogo de Macedo, novo director do Museu de Arte Moderna fala-nos dos seus projectos”, *Diário Popular*, ano II, n.º 638, António Tinoco (dir.), Lisboa, 4 Julho 1944, pp. 1; 8.

⁵²⁹ “Museu de Arte Contemporânea. Tomou posse o novo director Diogo de Macedo”, *Diário de Notícias*, ano 80.º, n.º 28.156, Augusto de Castro, Lisboa, 2 Julho 1944, pp. 1; 5

⁵³⁰ cf. Decreto n.º 20.985. Diário do Governo, I série, n.º 56, 7 Março 1932.

⁵³¹ *ibidem*, art.º 15º.

⁵³² Organismo do Ministério da Educação Nacional criado pela Lei n.º 1:941, 11 Abril 1936 e regimentado pelo decreto-lei 26.611, 9 Maio 1936.

comissão da 1.^a subsecção da 6.^a secção⁵³³, como membro-vogal e, a partir de 1944, como representante do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Este novo organismo técnico e consultivo, integrado no Ministério da Educação Nacional, cumpria como objectivo primeiro o “estudo dos problemas relativos à formação do carácter, ao ensino e à cultura do cidadão português, a par do desenvolvimento integral da sua capacidade física.”⁵³⁴ Macedo desenvolve, neste organismo, uma intensa actividade como consultor na redacção de pareceres sobre inúmeros temas que se desdobram em documentos de avaliação artística de objectos sujeitos a importação ou exportação alfandegária, em registos de classificação de património (arquitectónico e móvel) e validação de obras de arte para incorporação em instituições públicas.

A nomeação para o cargo de director do Museu Nacional de Arte Contemporânea era efectivamente uma consequência do estatuto público alcançado, decorrente das suas intervenções em torno da cultura e arte nacionais e da qualidade e visibilidade do seu trabalho teórico em redor da crítica e da história da arte, percurso indissociável do prestígio alcançado enquanto escultor durante as primeiras décadas de Novecentos. Para além disso, Diogo de Macedo, com 55 anos de idade e com mais de 35 anos de actividade era uma figura consensual aos olhos do poder político vigente.

⁵³³ A 1.^a subsecção da 6.^a secção integrava as *Artes Plásticas, Museus e Monumentos*. Como membro da JNE, Macedo é nomeado, em 9 de Maio de 1947, representante da 6.^a secção da JNE no Conselho Consultivo da DGEMN.

⁵³⁴ Decreto-lei 26.611, I série, n.º 9 Maio 1936.

Capítulo 5. O projecto de Diogo de Macedo para o MNAC

5.1. A identidade do MNAC no percurso museográfico e programa expositivo

Quanto à ordem de exposição, em instalação tão provisória e insuficiente, para mais sujeita a condições impostas por motivos transactos e respeitáveis, apenas se atendeu a efeitos de conjunto e a divisões por núcleos, visto a impossibilidade de quaisquer outras modificações

Diogo de Macedo (1945)

Em 1944, Diogo de Macedo envia um ofício ao director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, João Ferreira de Almeida, solicitando autorização para encerrar o museu ao público para se proceder a “obras de limpeza, arrumação e renovação das salas de exposição”⁵³⁵. Contudo, as obras realizadas neste período vão ser mais estruturais do que as primeiramente anunciadas por Macedo. Procedeu-se a obras de requalificação dos espaços ocupados pelo museu no conjunto arquitectónico do Convento de S. Francisco, enunciadas como um trabalho de “arejamento, solidificação, distribuição de luz, defesa das obras de arte, modernização e substituição de materiais, prolongamento de perspectivas, valorização expositiva e simplificação geral”⁵³⁶, deixando sempre em aberto a possibilidade de realização doutras intervenções consideradas necessárias no processo de requalificação do espaço, com vista à valorização e preservação da colecção e do conjunto expositivo. Macedo aceitava a direcção de um museu que bem conhecia tanto nas características do espaço em que se encontrava implementado como nas especificidades do acervo sobre o qual se tinha por diversas ocasiões pronunciado, sob a forma de estudos teóricos ou ensaios críticos. Ainda que não tendo cursado a escola de belas-artistas durante o período de formação artística, Macedo frequentava, recorde-se, a ANBA, como membro executivo desde 1938, e visitava o MNAC, e a tertúlia do chiado

⁵³⁵ Ofício (cópia) [L.º 10/n.º 73] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 4 Julho 1944/MNAC. Correspondência Expedida. Sobre este mesmo assunto, Macedo noticia, no mês seguinte, em “Notas de Arte” da revista *Ocidente* [vol. XXIII, n.º 76, Agosto 1944, p. 427], a seguinte anotação: “Para maior sinal de férias neste campo, até o *Museu de Arte Contemporânea* encerrou as suas portas, para umas obras que a nova Direcção propôs a quem de direito.”

⁵³⁶ *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa: MNAC, Abril 1945, s.p.

lisboeta, sendo amigo dos dois anteriores directores do museu, como se comprova em diversos ensaios da sua vasta produção periodicista.

As primeiras obras arquitectónicas realizadas do MNAC no início do período directivo de Macedo são dirigidas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), sob a direcção técnica de Baltasar de Castro (1891-1967), arquitecto integrado na DGEMN e especialista no restauro de monumentos nacionais que em 1944 desempenhava o cargo, efectivo, de director da Direcção dos Monumentos Nacionais, com um percurso centrado no restauro de monumentos, tendo no início da sua carreira, cerca de 1927, integrado a Direcção-Geral de Belas-Artes (3ª repartição: Monumentos e Palácios, Secção norte) e posteriormente, em 1929, transferido para a então recém-criada DGEMN⁵³⁷. Esta campanha de requalificação do MNAC, integra-se nos planos mais alargados daquele organismo público, existindo articulação entre as diversas empreitadas de obras então coordenadas pela DGEMN, comprovada pela correspondência oficial como, por exemplo, a determinação do aproveitamento da madeira proveniente das demolições do edifício da antiga Alfândega, para a obra em curso no museu⁵³⁸. De facto, em ofício, datado de 31 de Julho de 1944, enviado por Henrique Gomes da Silva⁵³⁹ ao ministro-interino das Obras Públicas e Comunicações, João Pinto da Costa Leite [Lumbrals] (1905-1975), aquele corrobora a ideia do aproveitamento, para as obras a realizar nas salas do MNAC, do madeiramento excedentário do projecto de adaptação do edifício pombalino, para instalação do Ministério das Finanças⁵⁴⁰.

A primeira grande alteração arquitectónica verifica-se no exterior do edifício com o encerramento da entrada do museu pela Escola de Belas-Artes de Lisboa,

⁵³⁷ Sobre o percurso profissional do arquitecto Baltazar de Castro (1891-1967), consultar: SIPA. Sistemas de Informação para o Património Arquitectónico [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/Entity.aspx?id=fbb795b6-247b-402c-bd3a-9d03136c4d83] (4 março 2017)] e Universidade do Porto, antigos estudantes ilustres [http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=1006611] (consultado em: 4 março 2017)].

⁵³⁸ cf. Ordem de Serviço [n.º 4540] da Direcção dos Monumentos Nacionais, 7 Agosto 1944/IRHU. Arquivo ex-DGEMN. Foram requisitadas, aproximadamente, 30 m3 de madeiras.

⁵³⁹ Director-Geral da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e Vice-Presidente da Junta Nacional de Educação, órgão de que Macedo é vogal, na 1.ª subsecção da 6.ª secção.

⁵⁴⁰ Ofício do director-geral da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Henrique Gomes da Silva, a João Lumbrals. 31 Julho 1944/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

anteriormente praticada "por uma porta estreita, descendo uma escada triste que conduzia a uma sala deficientemente iluminada"⁵⁴¹ e a abertura de uma nova entrada autónoma, pela rua Serpa Pinto, número 6, que conduzia o visitante a um pátio ajardinado destinado à exposição de um grupo de esculturas, dispostas por entre alguma vegetação, obras que pelas suas dimensões se consideravam de difícil distribuição pelas salas do museu⁵⁴². Macedo integrava, assim, no circuito expositivo uma ante-câmara de recepção ao público ao mesmo tempo que permitia a observação destas obras do acervo. Desta forma, o visitante que entrava no MNAC pela porta do pátio percorria-o, entre esculturas, em direcção à entrada principal do museu, acessível por uma escadaria construída para o efeito, que possibilitava a entrada directa nas salas, situadas numa cota mais elevada⁵⁴³. Acerca desta empreitada lê-se no relatório da DGEMN, de 1959, que com esta obra se procedeu à "abertura de um novo acesso independente, aproveitando um quintal da Escola de Belas Artes, que, convenientemente valorizado, permitiu uma entrada condigna, com exposição permanente de esculturas [e] construção de uma escada de cantaria para acesso às salas do Museu, em nível superior"⁵⁴⁴. Uma solução que para além de autonomizar a entrada no MNAC, ampliando a sua visibilidade para o exterior, este pátio-jardim também provocava um inesperado efeito-surpresa no visitante que, entrando através do portão, aberto num muro alto em relação à rua, acedia a uma zona ajardinada, pouco perceptível do exterior do edifício⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ R.M., "Museu Nacional de Arte Contemporânea. Antes e após a sua recente remodelação integral", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 24, Edição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, vol. 4º, ano 1945, s.p.

⁵⁴² Macedo solicitaria a colaboração dos serviços da Câmara Municipal de Lisboa para o ajardinamento do pátio do museu, pedido que foi autorizado e realizado, posteriormente, por este departamento municipal - cf. *MNAC. Ofícios Enviados*, L.º10, n.º 177, 21 Março 1945.

⁵⁴³ Relatório elaborado em cumprimento da OS n.º 12799, de 7 de Setembro de 1959, sobre as obras realizadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea, 23 Outubro 1959 1959/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

⁵⁴⁴ Relatório elaborado em cumprimento da OS n.º 12799, de 7 de Setembro de 1959, sobre as obras realizadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea, 23 Outubro 1959 1959 / IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

⁵⁴⁵ A autorização de pagamento das obras de reparação e adaptação do pátio, com o comprovativo da execução da empreitada tem a data do final do mês de Dezembro de 1944. Cf. Factura/Autorização de Pagamento da DMN, 30 Dezembro 1944/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

Conhece-se uma planta anterior do espaço interior do Convento de S. Francisco, com a identificação das áreas ocupadas pelas diversas instituições públicas aí sediadas, com data de 1943 e atribuída ao arquitecto Themudo Barata, num projecto elaborado para a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Nela se comprova a distribuição dos espaços, com identificação do espaço ocupado pelo pátio de serventia, à rua Serpa Pinto, como área indiferenciada, sem a ocupação específica de nenhuma das instituições.⁵⁴⁶

O pedido de autorização para a alteração da entrada no MNAC é solicitado por Diogo de Macedo em ofício dirigido à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, datado de 24 de Agosto de 1944, com vista, reforça, a solucionar problemas de conflitualidade da gestão dos espaços interiores entre as diversas instituições sediadas no amplo edifício do convento franciscano e a consolidar a independência e salvaguarda da identidade do museu. Para tal, solicita que “se abra uma porta, que será a principal do Museu, voltada a um pátio sem grande serventia e de uso comum da Escola de Belas-Artes e deste Museu, com passagem particular de empregados e preventiva para caso de incêndios, ajardinando-o e decorando-o com estátuas que não têm possível exposição dentro das salas do Museu, construindo ao mesmo tempo uma escadaria que lhe dê franco e original acesso [...] passando, deste modo, quando reabrir ao público as portas deste Museu, a ser a sua entrada principal e independente, pela rua de Serpa Pinto, atravez dum pátio arborizado, vedado, útil e moderno.”⁵⁴⁷ Note-se que no já citado projecto aquitectónico de reconversão do MNAC, com vista a uma ampliação e reabilitação da sua área de implantação, assinado por Raul Lino, em 1930, intenta-se expansão do museu para a fachada poente do edifício, com a clara identificação da zona do pátio, como área a integrar no MNAC⁵⁴⁸,

⁵⁴⁶ Planta da Biblioteca Nacional e Governo Civil de Lisboa. s.d. [1943]/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

⁵⁴⁷ Ofício (cópia) [L.º 10/n.º105] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 24 Agosto 1944/MNAC. Correspondência Expedida. A empreitada de obra para a requalificação do espaço exterior do pátio do Convento de S. Francisco, junto à rua Serpa Pinto, é orçamento, com memória-descriptiva das tarefas a realizar, por documento oficial do empreiteiro da obra J. de Sousa Camarinha, em Novembro de 1944. Cf. Orçamento de J. de Sousa Camarinha enviado à Direcção dos Monumentos Nacionais, 29 de Novembro de 1944/IRHU. Arquivo ex-DGEMN. Orçamentação aprovada em Dezembro de 1944, pelo director-geral da DGEMN. Cf. Ordem de Serviço n.º 7074 da DGMEN, 6 Dezembro 1944/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

⁵⁴⁸ Raul Lino, Projecto de Ampliação do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1930/Espólio Raul Lino. Biblioteca de Arte. FCG.

e sugerindo-se a orientação do museu para a rua Serpa Pinto. Este projecto de Lino está na base da formulação adoptada posteriormente por Macedo, em 1944, ainda que com algumas alterações, na forma como é pensada a distribuição dos espaços, e até a determinação da localização do acesso às salas do museu. Facto revelador também da proximidade profissional, e até de amizade, que Macedo estabelecia, neste caso específico, tanto com Raul Lino como com Sousa Lopes, ambos, parceiros no Conselho Nacional de Belas-Artes e, posteriormente, na Junta Nacional da Educação.

No projecto concretizado em 1944, no topo sul deste pátio abria-se, então, a escadaria de acesso ao edifício principal. Todavia, ainda que fixando uma nova entrada para o MNAC, os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa teriam acesso interno pelo edifício à área do museu através de uma porta, mantida para esse efeito, que da escola conduzia ao referido pátio. Estamos perante um processo de transição em que uma ideia de anexação de uma área até então desperdiçada na distribuição orgânica do edifício é adoptada e reposicionada por Diogo de Macedo, e excutada nesta primeira campanha de obras, realizada entre Agosto de 1944 e Abril de 1945, mês da reabertura ao público do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

O custo da obra exterior do espaço do MNAC, estimado em 52.700\$00, incluiu reparação do muro da rua Serpa Pinto, pertencente ao pátio anteriormente adstrito à Escola de Belas-Artes e a alteração da entrada do museu, com a construção da escadaria e respectivo alpendre⁵⁴⁹. A conclusão desta empreitada é confirmada, mais tarde, no ofício enviado por Macedo, em 1 Fevereiro de 1945, ao director-geral da Direcção Geral da Fazenda Pública, informando-o, procedimento obrigatório, da nova

⁵⁴⁹ *Direcção dos Monumentos Nacionais, Ordem de Serviço n.º 6679, 2 Outubro 1944.* O despacho ministerial, assinado por José Frederico Ulrich é datado de 2 de Novembro de 1944 e o orçamento com as especificações dos respectivos trabalhos a realizar, assinado pelo empreiteiro José de Sousa Camarinha, tem data de 29 de Novembro do mesmo ano. O orçamento é aprovado em 30 de Novembro de 1944. A datação da documentação associada às obras no MNAC, com um curto intervalo de cerca de dois meses entre o início do processo e a adjudicação do serviço revelam o apoio institucional que o projecto de Macedo obteve por parte dos órgãos dirigentes. A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais irá realizar diversas outras obras no MNAC ao longo dos anos de direcção de Diogo de Macedo. Encontramo-la a dirigir novos trabalhos na zona de entrada do museu e no pátio-jardim, entre Novembro e Dezembro de 1951, na reparação dos pavimentos de cantaria (obra orçamentada em 9.000\$00) e em finais de 1951 e inícios de 1952, Camarinha intervém em nova reparação no espaço do MNAC tratando dos soalhos e rodapés e retocando a pintura das salas interiores (obra orçamentada em 6.000\$00 e empreitada aprovada, por despacho ministerial de 31 de Dezembro de 1951). Cf. Ordem de Serviço [n.º 5656] da DGMEN, 31 Dezembro 1951/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

morada do Museu Nacional de Arte Contemporânea⁵⁵⁰. Meses mais tarde, num outro documento de 21 de Junho de 1945, data em que o museu já se encontra reaberto, Macedo volta a confirmar a localização desta nova entrada do MNAC num ofício enviado à Companhia dos Telefones de Lisboa solicitando a alteração na lista telefónica, da morada do museu de “largo da Biblioteca” para “rua Serpa Pinto, 6”⁵⁵¹. Registe-se que, ao adquirir acesso autónomo da Escola de Belas-Artes, o Museu Nacional de Arte Contemporânea alcançava a possibilidade de se abrir à cidade e inscrever-se na malha urbana do Chiado. Uma efectiva autonomia funcional e organizativa do MNAC face à Escola de Belas-Artes e à ANBA, só concretizada mais de trinta anos após a criação do museu, em 1911. Anos mais tarde, aproveitando umas dependências, adstritas à escola mas com pouca utilização, Macedo consegue autorização por parte da tutela para ampliar o espaço ocupado pelo MNAC, facto que se vem aos poucos a confirmar com a instalação, em 1945, das oficinas do museu, no piso térreo do edifício, em 1947, dos gabinetes de trabalho e da secretaria-arquivo, no segundo piso, e, já em 1949, de casa para o guarda, no primeiro piso. Também este, um processo moroso de negociação com a tutela e com a Escola de Belas-Artes, que já tinha sido iniciado pela anterior direcção, nos últimos meses, em 1943. O *Auto de Cessão* do edifício foi assinado em 7 de Junho de 1945, na Repartição do Património da Direcção Geral da Fazenda Pública, mas o processo de desocupação total do edifício em causa demorou ainda cerca de 4 anos a concluir-se⁵⁵².

Estas obras no edifício do Convento de S. Francisco são, naturalmente, acompanhadas pela direcção da Escola de Belas Artes de Lisboa, sendo então director da instituição, entre 1936 e 1949, o arquitecto Luiz Alexandre da Cunha, existindo entre ambas as direcções uma gestão por vezes difícil no processo de resolução dos objectivos de uma e outra instituição, muitas das vezes com interesses antagónicos e entendimentos diferenciados para a resolução dos atritos surgidos. Na verdade, o

⁵⁵⁰ Ofício (cópia) [L.º 10/n.º149] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à Direcção Geral da Fazenda Pública, 1 Fevereiro 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁵¹ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 238] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à Companhia dos Telefones de Lisboa, 21 Junho 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁵² Assunto ainda, em 1951, alvo de tratamento num ofício enviado pela direcção do MNAC ao director-geral da Fazenda Pública, identificando-se o moroso processo de desafecção do edifício. Cf. Ofício (cópia) [L.º16, n.º 170] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à director-Geral da Fazenda Pública, 26 Novembro 1951/MNAC. Correspondência Expedida.

director da escola reforça, em alguma da correspondência oficial com a DGESBA, que o MNAC se encontrava provisoriamente instalado em dependências que pertenciam à instituição de ensino, facto que originava uma insustentável carência de salas de aula e espaços de trabalho para os alunos, criticando o facto de o MNAC não ter sido entretanto deslocado para um edifício independente de acordo com o anteriormente determinado⁵⁵³.

Registe-se que esta opinião do director da Escola de Belas Artes de Lisboa está em perfeita consonância com a posição defendida por Diogo de Macedo, ainda mesmo antes de assumir a direcção do MNAC. Citam-se essencialmente artigos tornados públicos na revista *Ocidente* nos quais Macedo reforça essa necessidade de deslocalização do museu para um outro local da cidade de Lisboa para permitir a adequada conservação do acervo, a exposição pública de um maior número de obras e a instalação efectiva do museu num espaço de maiores dimensões que comportasse igualmente zona administrativa e apropriados espaços de reserva. Em 1938, já Macedo tinha escrito sobre a necessidade de se encontrar uma solução para o museu de arte contemporânea num local “arejado e central” onde fosse possível a exposição das peças do acervo existente – e as novas incorporações – e atractiva a visita também, por exemplo, a “estrangeiros [ou] estudiosos”, criticando a decisão, que considerava perniciosa, a da instalação dos acervos museológicos em palácios e conventos por esta conduzir “a mutilações ou incaracterísticos disfarces” nesses edifícios⁵⁵⁴. A este propósito, ao pretender evidenciar o desinteresse governamental pela deliberação de uma solução arquitectónica para o MNAC, Macedo evidencia, ainda, a resolução aprovada pela então Assembleia Nacional de instalar “dignamente” o Museu de Marinha “(que tem duas terças-partes do seu recheio arquivadas em arrecadações daninhas, e o resto da instalação em precárias condições [...]) [e que] poderá ser valorizado em condições honrosas e de urgentes salvações, num sítio definitivo que se

⁵⁵³ cf. Ofício [L.º1, n.º 292] enviado pelo director da EBAL, Luiz Alexandre da Cunha, à DGESBA, 9 Setembro 1944/Arquivo Histórico do Ministério da Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes.

⁵⁵⁴ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. I, n.º 3, Julho 1938, p. 441. No mês seguinte, mantém a mesma crítica à inoperância do Estado, com: “Já foram várias as ocasiões que tive para pedir a mudança do Museu de Arte Contemporânea para um edifício apropriado, com espaço para todos, luz para todos, honra para todos e com todos os outros requisitos dum museu moderno”, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. I, n.º 4, Agosto 1938, p. 126.

veja, se admire e não nos deslustre.”⁵⁵⁵ Ambos os comentários publicados antes da sua integração no MNAC e reveladores da proximidade de Diogo com a organização e quotidiano do museu de arte contemporânea, paredes-meias com a ANBA que frequentava com também regularidade, para consulta da biblioteca ou participação em reuniões, para além da afinidade histórica das colecções do MNAC com os seus temas de estudo e crítica.

Ainda durante este período de obras de requalificação do museu, o então director da Escola de Belas Artes de Lisboa, tentando aproveitar a intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais no Convento de S. Francisco, envia ofício à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, com data de 24 de Agosto de 1944, solicitando a intervenção na execução de pequenas obras de conservação do edifício que se encontrava com salas degradadas, com prejuízo para o normal funcionamento da instituição, com telhados em más condições, vidros das claraboias partidos, pavimento e paredes em mau estado de conservação. Alertava ainda para a urgência em iniciar esta empreitada uma vez que a degradação de algumas zonas do edifício colocava em risco não só a sua estrutura arquitectónica, e a consequente segurança dos alunos e do pessoal da escola, (ao nível da manutenção das exigidas condições de higiene e limpeza necessárias ao bom funcionamento das aulas), como causava graves prejuízos no material escolar e nas obras de arte que a instituição guardava nas suas aulas e depósitos, que eram obrigadas, por diversas vezes, a ser removidas dos seus locais por surgirem constantemente problemas de infiltrações, humidades e instabilidades estruturais do edifício⁵⁵⁶. Escola e museu partilhavam um edifício com graves disfunções estruturais ultrapassadas com grande morosidade por parte das tutelas. De facto, as precárias condições do edifício ou a promiscuidade de áreas entre as diversas instituições sediadas no convento de S. Francisco, neste caso particular, entre a Escola de Belas-Artes e o Museu de Arte Contemporânea, originavam, com alguma frequência, conflitos de interesse, também de difícil resolução para a DGESBA.

⁵⁵⁵ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. VIII, n.º 23, Março 1940, p. 613.

⁵⁵⁶ Ofício [L.º1, n.º 281] enviado pelo director da EBAL, Luiz Alexandre da Cunha, à DGESBA, 24 Agosto 1944/Arquivo Histórico do Ministério da Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Solicitava, ainda que as solicitadas obras se executassem com urgência uma vez que as aulas da escola iniciariam no dia 15 de Outubro desse ano.

A dificuldade em autonomizar a gestão de ambas as instituições, após décadas de funcionamento neste edifício, prendia-se ainda, em meados de 1940 e mais de 30 anos após a instalação do MNAC em S. Francisco, com vulgares questões de fornecimento independente de água e electricidade registado em contadores independentes. De facto, acerca do plano da rede de distribuição de água na zona ocupada pelo MNAC, o assunto é examinado pela Comissão de Fiscalização das Águas de Lisboa, com vista a uma rápida solução após o período de obras de requalificação do museu, em ofício datado de 25 de Julho de 1945 em que se solicita a definição do traçado de remodelação da rede de distribuição interna, de forma a permitir averiguar o consumo do MNAC, independente do da Escola de Belas-Artes de Lisboa, e fixar a dotação própria do consumo do museu⁵⁵⁷. O assunto é ainda retomado por Diogo de Macedo com o envio de um pedido urgente, dirigido à Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, solicitando a resolução desta questão para que o MNAC conseguisse ter dotação independente de águas para regas e serviços de manutenção para seu funcionamento interno, através da urgente aprovação do novo traçado⁵⁵⁸.

Ainda durante a primeira campanha de obras, o espaço interior do museu foi igualmente alterado, processo convenientemente autorizado pelo director-geral da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes⁵⁵⁹, com empreitada executada pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, para limpeza e renovação das salas do museu, “embora em provisórias instalações e não menos provisórias

⁵⁵⁷ cf. Ofício enviado pela Comissão de Fiscalização das Águas de Lisboa, 25 Julho 1945/MNAC. Correspondência Recebida.

⁵⁵⁸ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 257] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGEMN, 31 Julho 1945/MNAC. Correspondência Expedida. Este assunto seria retomado em ofício de 29 de Junho de 1946 (1 ano depois) enviado pela Direcção dos Monumentos Nacionais à Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, informando sobre o custo a despendar com as obras de instalação da rede de distribuição de água para o MNAC, que seria de cerca de 7.500\$00, procurando resolver uma questão funcional que originava, há muito, conflitualidade administrativa entre escola e o museu. Cf. Ofício [n.º2064] enviado pela DMN à DGEMN, 29 Junho 1946/IRHU. Arquivo ex-DGEMN. Em Setembro de 1946 é instalado o contador de água no pátio-jardim do MNAC, com possibilidade de abastecer o edifício anexo, assegurando-se, assim, que o consumo do museu ficasse independente do da escola, decisão fundamental para o funcionamento autónomo das duas instituições. Cf. Ofício (cópia) [L.º11, n.º 137] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à Comissão de Fiscalização das Águas de Lisboa, 21 Setembro 1946/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁵⁹ cf. Ofício [3.ª secção, L.º25, n.º 703] enviado pela DGESBA à direcção do MNAC, 8 Julho 1944/MNAC. Correspondência Recebida. Ofício em resposta ao enviado por Diogo de Macedo solicitando autorização para a realização de mais essas obras de requalificação das salas do museu. Cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º 74] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 4 Julho 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

condições”, como Macedo refere na introdução redigida para o primeiro catálogo-guia do MNAC, editado para a reabertura, em 1945⁵⁶⁰. Este seu projecto, de reconversão do circuito expositivo contou igualmente com o arranjo geral dos telhados do edifício, transformação do sistema de lanternins de iluminação das salas, recuperação de tectos de algumas das salas de exposição e revestimento das paredes com novos tecidos⁵⁶¹. Eram ainda planos de Macedo conseguir organizar no espaço disponível um serviço de secretaria e de arquivo e a criar de uma biblioteca especializada em “catálogos, revistas, recortes de jornais, fotografias, clichés, gravuras e quanta publicidade que diga respeito a actividades internas e do movimento da arte contemporânea portuguesa”⁵⁶². Propósitos que foi paulatinamente realizando, ao longo dos primeiros 6 anos de direcção do MNAC.

Aos trabalhos iniciais, incluiu igualmente um projecto de remodelação da ordenação do percurso das salas de exposição, reconvertendo-se o sentido do circuito de visita de acordo com a nova entrada no museu pelo pátio-jardim da rua Serpa Pinto. Macedo classifica como *sala I*, marcando o início da visita, a antiga *sala VI*, seguindo-se o percurso expositivo de acordo com uma sequencial ordem numérica. Neste processo de reestruturação, o circuito do MNAC ficou inicialmente disposto por total de sete salas de exposição (e duas pequenas arrecadações destinadas a espaço de reserva), sendo que, já em ofício datado de 24 de Março de 1945 – ainda antes da reabertura do museu no mês de Abril -, Diogo de Macedo refere que o museu iria apresentar um total de oito salas de exposição, contando para o efeito com um pequeno espaço detinado à apresentação de desenho e gravura. Esta última disposição do espaço de exposição, já com as oito salas visitáveis, é, de facto, aquela que vingará e que já é referida no catálogo-guia editado por Macedo para a reabertura do museu, em abril de 1945⁵⁶³.

Inclui-se ainda como obra de remodelação do espaço expositivo, a supressão de dois lances de escada, e respectivo patamar, da primitiva entrada no museu para o

⁵⁶⁰ *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa: MNAC, Abril 1945, s.p.

⁵⁶¹ cf. Relatório elaborado em cumprimento da OS n.º12799 de 7 de Setembro de 1959, sobre as obras realizadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea, 23 Outubro 1959/IRHU. Arquivo ex-DGEMN.

⁵⁶² Ofício (cópia) [L.º10, n.º 114] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 18 Setembro 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁶³ *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa: MNAC, Abril 1945. No dia da reabertura do museu, Macedo lança este *Catálogo-guia* (o 1.º) e também o 1.º número da série de monografias da colecção *Museum*, dedicado ao pintor Columbano Bordalo Pinheiro.

alargamento da área de exposição da nova *sala VI*. A estas oito salas acresce a área ao ar-livre, para a escultura, que Macedo integra, programaticamente, no circuito de visita como “uma pitoresca ante-câmara do Museu”⁵⁶⁴. Dias antes da reinauguração do MNAC, o *Diário Popular* publica uma imagem do pátio-jardim, acompanhada da legenda: “A entrada – que se fazia até aqui pelo largo da Biblioteca – passa a ser pela rua Serpa Pinto. As gravuras mostram a porta principal do Museu e o pátio central em se adoptou o critério lógico de expor ao ar livre as estátuas de bronze ou de mármore”, referindo-se, ainda, que esta solução, a de tornar esta área parte integrante do museu, é aqui pela primeira vez experimentada em Portugal⁵⁶⁵ e que será replicada por exemplo, numa outra escala, no parque D. Carlos I, nas Caldas da Rainha, em projecto de 1959, associado ao Museu de José Malhoa⁵⁶⁶.

No novo percurso da visita, agora invertido, o visitante era conduzido a iniciar o circuito pela sala que, anteriormente, o encerrava, e o espaço expositivo largamente ampliado e transformado de acordo com a linha programática do director com vista à criação de um novo, ainda que por vezes ténue, entendimento da colecção. Macedo adaptou o espaço disponível a melhores condições de exposição do acervo, com alterações de rebaixamento dos tectos e de renovação dos centros de iluminação⁵⁶⁷. O visitante percorria as oito salas, organizadas segundo critério histórico estruturado em núcleos temáticos, ou de afinidade plástica das obras, criando-se conjuntos expositivos comparativos, desenhados de acordo com o percurso da arte portuguesa no cumprimento da missão fundamental do museu.

Macedo mantém alguma da anterior organização expositiva do acervo, as salas monográficas fixadas por Adriano Sousa Lopes, renova as obras pelas diversas salas de exposição agrupando-as por afinidades plásticas e percurso histórico e cria uma zona para realização de exposições temporárias. O percurso termina na pequena sala com

⁵⁶⁴ *ibidem*.

⁵⁶⁵ *Diário Popular*, ano III, n.º 904, António Tinoco (dir), Lisboa, 2 Abril 1945, p. 1.

⁵⁶⁶ Sobre este museu, Macedo publica conferência proferida em 1954 nas Caldas da Rainha, integrada nas comemorações dos 20 anos do Museu de José Malhoa, não se referindo ainda a solução em expor no exterior, obras da colecção [Diogo de Macedo, “António Montês e o Museu Malhoa”, *A propósito do Museu Malhoa. Homenagem a António Montês no XX aniversário do Museu Provincial de José Malhoa, nas Caldas da Rainha, no dia 08 de Abril de 1954*, Lisboa, Livraria Portugália, 1954].

⁵⁶⁷ Procedeu-se, ainda, ao trabalho de substituição dos soalhos, portas e janelas, que se encontravam deterioradas assim como à pintura da parede das salas.

obras de escultura e desenho, núcleo evocativo dos escultores António Soares dos Reis (1847-1889) e José Simões de Almeida (1844-1926), iniciando-se o percurso com a escultura ao ar-livre do pátio e terminando igualmente com obras destes dois escultores portugueses contemporâneos, de linguagens plásticas perceptíveis nesse confronto figurativo. Macedo resume esta sua nova proposta para o circuito expositivo do MNAC, no texto de introdução do catálogo, de 1945, publicação sem grande arrojo de inovação pois “apenas se atendeu a efeitos de conjunto e a divisões por núcleos, visto a impossibilidade de quaisquer outras modificações.”⁵⁶⁸

Adiantando que a comprovada falta de espaço para uma mais vasta amostragem do acervo e ampliação dos conjuntos expositivos era ultrapassada, ainda que precariamente, pela renovação periódica de exposições⁵⁶⁹. Esta sua convicção está alicerçada no pressuposto, expresso no catálogo, de que “um museu de arte moderna nunca pode ser definitivo, com o carácter estático e completo de qualquer outro” uma vez que é fundamento da sua missão apresentar a expressão artística de um tempo histórico que irrompe do carácter efémero da própria condição de modernidade⁵⁷⁰. A argumentação de Macedo na forma como entende e expõe o acervo do MNAC está, neste caso específico, visceralmente relacionada com os estudos desenvolvidos sobre arte contemporânea portuguesa e com a sua teorização sobre a essência da criação artística.

Com o desenho do circuito expositivo firmado, Macedo organiza as salas de acordo com critérios temáticos – com base em filiações temporais -, integrando espaços dedicados à apresentação do acervo do museu com outros destinados à apresentação temporária de obras, tanto provenientes da colecção do MNAC como de outras instituições. A escultura de finais século XIX e primeiras décadas do XX surge representada, como atrás referido, no pátio de entrada do museu. As obras seleccionadas para figurar nesta zona deveriam, para além dos parâmetros programáticos do director, obedecer também às exigências próprias da arte pública, criada em material resistente que, neste caso específico, seria o bronze ou o mármore.

⁵⁶⁸ *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa: MNAC, Abril 1945, s.p.

⁵⁶⁹ *ibidem*.

⁵⁷⁰ *ibidem*.

De acordo com Macedo, o espaço exterior comportava a apresentação de oito obras, tendo sido seleccionados para o efeito autores como Alberto Nunes (1838-1912), com *Filho Pródigo* (1873), José Simões de Almeida (1844-1926), com *Puberdade* (1877), José Maria Moreira Rato (1860-1937), com *Caim* (1890) e *Sem Casa* (1919), Tomás Costa (1861-1932), com *Dançarino* (1888) e *David* (1890) e Augusto Santo (1868-1907), com *Ismael* (1889). Macedo acomoda no jardim algumas peças ilustrativas da história da escultura portuguesa de finais do século XIX, mas demonstra querer propositadamente reservar a obra de António Soares dos Reis (1847-1889) ou António Teixeira Lopes (1866-1942) para o espaço mais intimista do museu. O espaço ao ar-livre é exactamente entendido pelo director como uma zona de acolhimento ao visitante e de apresentação do registo cultural da instituição.

Regressando ao percurso sequencial do circuito expositivo, na primeira sala são reunidas obras, pintura e escultura, datadas das três primeiras décadas de 1930 cujos autores, mesmo os já nascidos nos últimos decénios do século XIX, se enquadram formalmente na representação figurativa da paisagem e retrato, praticado pelo naturalismo português (incluindo-se aí o naturalismo tardio) com nomes como António Saúde (1875-1958), Constantino Fernandes (1878-1920), Falcão Trigo (1879-1956), Alves Cardoso (1882-1930), Joaquim Lopes (1886-1956), Frederico Ayres (1887-1963), Mário Augusto (1895-1941), Severo Portela Júnior (1898-1985) ou Eduardo Malta (1900-1967). A par destes artistas, Macedo integra ainda uma obra de António Carneiro, *Companheiros* (1916)⁵⁷¹, não uma das duas obras referenciais deste pintor, *Contemplação* (1911) e *Nocturno* (1910), adquiridas ao artista pelo Legado Valmor, em 1912, e incorporadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea desde então, mas, um óleo cuja pertinência expositiva, no conjunto temático das obras dessa sala, melhor se enquadra. No núcleo de escultura, todas as obras apresentadas, na sua maioria de artistas vivos, são de datação novecentista, de inícios de 1900, com exemplares de Costa Motta (sobrinho) e Júlio Vaz, até à obra de datação mais recente, *Busto de Eva* (1943), do escultor Leopoldo de Almeida, adquirida pelo Estado, em 1943, no âmbito da 7ª *Exposição de Arte Moderna* (SPN, 1942). Ainda nesta mesma

⁵⁷¹ No catálogo-guia de 1945 tem atribuído o inv. 521, e é referida como obra adquirida pelo Estado, em 1922.

sala, Macedo cria um núcleo expositivo com seis óleos, da autoria do anterior director Sousa Lopes – a sua homenagem ao recém-falecido pintor, afirma – expondo uma selecção das obras doadas pela família do artista, em 1944, num conjunto exclusivamente de temática paisagista.

A segunda sala, monográfica, destinava-se à apresentação da obra do também antigo director do MNAC, o pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), reunindo um conjunto de trinta trabalhos, sendo 18 provenientes da doação de Emília Bordalo Pinheiro, viúva do artista, em 1930 - importante incorporação para a valorização do acervo do museu - a que se juntaria, em 1945, mais um significativo número de obras por seu legado, facto ainda não mencionado neste catálogo de Macedo uma vez que a efectivação do processo tem data de 31 de Julho de 1945. Em notícia no *Diário Popular*, a propósito da reabertura do MNAC, anexa-se a reprodução de *Retrato de Bulhão Pato* (1883), informando ser esta uma recente aquisição para o museu, que não está, contudo, integrada na listagem das obras da sala, muito provavelmente por ter sido incorporada depois da sua impressão⁵⁷². Macedo selecciona, de facto, um representativo conjunto de obras de Columbano, maioritariamente retratos – entre os quais, o de *Manuel Gustavo* (1884), de *Eduardo Brazão* (1911), de *Teixeira Gomes* (1911) e de *Teixeira de Pascoaes* (1927), entre outros, apresenta outras obras referenciais para a história da arte portuguesa deste período, tais como *Luva cinzenta* (1881), *Concerto de Amadores* (1882) ou *A chávena de chá* (1898), a par de obras de temática mais diferenciada como *Cristo Crucificado* (1890) ou *Santo António* (1898). Neste núcleo dedicado a Columbano, não figura no catálogo o *Retrato de Antero de Quental* (1889) uma vez que o depósito permanente da obra só, em Junho de 1945, é autorizado pela proprietária Maria da Conceição Lemos de Magalhães, após negociação bem-sucedida de Diogo de Macedo ficando acordada a sua exposição permanente nas salas do MNAC⁵⁷³. O retrato colectivo *O Grupo do Leão* (1885) não

⁵⁷² cf. *Diário Popular*, ano III, n.º 914, António Tinoco (dir), Lisboa, 12 Abril 1945, p. 6.

⁵⁷³ Ofício [L.º10, n.º 232] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 14 Junho 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

íntegra, à data, o acervo do museu, facto que Macedo se empenhará em ultrapassar durante o seu período directivo⁵⁷⁴, concretizando, mais tarde, a sua aquisição.

Numa linha de continuidade plástica, e histórica, na sala III, expõem-se os pintores do último quartel do século XIX, autores do naturalismo português, e, de facto, um núcleo em perfeita articulação com as obras reunidas nas duas primeiras salas. Apresentam-se autores como Silva Porto (1850-1893), Artur Loureiro (1853-1932), Marques de Oliveira (1855-1927), António Ramalho (1958-1916), José Malhoa (1855-1933), João Vaz (1859-1931), Sousa Pinto (1956-1939), Veloso Salgado (1864-1945). O *Retrato da Marquesa de Belas* (1874), de Miguel Lupi (1826-1883), da datação anterior, abre o itinerário desta sala relacionando-se com o anterior núcleo de retratos que fecham a sala anterior e que pontua, a par de um outro de Ferreira Chaves (1838-1899), *Retrato de D. Ângela Bregaro de Bulhões* (s.d.), a narrativa predominante do núcleo, a paisagem. Como obras axiais desta sala citam-se *A Salmeja* (1884), de Silva Porto, proveniente do acervo do Palácio Nacional da Ajuda, o *Festejando o S. Martinho* (1907) e o *Outono* (1918), de Malhoa, a *Praia da Póvoa do Varzim* (1884), de Marques de Oliveira, o *Retrato de D. Helena Dulac* (1888), de António Ramalho ou *No Tejo, Marinha* (1897), de João Vaz.

A sala IV, a última do eixo em enfilade do espaço expositivo do MNAC, através da qual se acede ao seu contraponto vertical, formando um circuito de visita em “L”, é aquela que adita maior novidade ao programa expositivo de Macedo pois é este o espaço reservado para a montagem de exposições temporárias que, em 1945, reunirá, como primeira exposição da programação do MNAC, uma mostra de homenagem ao primeiro director do MNAC, o pintor Carlos Reis (1863-1940), e uma evocação da obra de um escultor seu contemporâneo, António da Costa Motta (1862-1930), um outro nome da escultura portuguesa, do último quartel do século XIX. Do primeiro, apresentam-se 9 óleos, uns do acervo MNAC, como *Engomadeiras* (1915), *A Feira* (1910) ou *Milheiral* (1911), e outros, duas paisagens sem título, depositadas na exposição pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde o pintor tinha sido também professor, ambas datadas de 1889 e 1896. O expressionismo naturalista de Carlos Reis

⁵⁷⁴ cf. “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XLIV, n.º 181, Lisboa, Maio 1953.

contrapunha-se ao sentimento bucólico das obras de Costa Motta. Com esta sala, Macedo conclui a série de homenagens aos seus antecessores, um dos objectivos a cumprir nesta nova disposição da colecção⁵⁷⁵.

Na sala seguinte, a V, apresenta-se a modernidade do século XX português, reunindo-se um total de vinte e uma obras de pintura e nove de escultura⁵⁷⁶. Dos oito escultores representados somente Ruy Gameiro (1906-1935) já tinha falecido, o mesmo acontecendo com Manuel Jardim (1884-1923) - de quem se expõe duas obras de coleccionador particular, depositadas temporariamente no MNAC -, Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918) e Armando de Basto (1889-1923), de entre os dezassete pintores apresentados. Acerca destes três pintores, no texto introdutório sobre a sala, Diogo de Macedo evidencia o facto da obra de Jardim permanecer ainda desconhecida do grande público, frisando, também, que neste conjunto faltavam outras obras de pintores, escultores e, sobretudo, desenhadores que seriam oportunamente apresentadas, noutras reformulações da mostra permanente ou em exposições temporárias, a organizar⁵⁷⁷. No conjunto de obras apresentadas nesta sala, a de datação mais recente – uma obra depositada pelo artista nesse mesmo ano de 1945 – é o *Busto do poeta António Navarro* (1945), da autoria de António Duarte (1912 - 1998), e a incorporação, com data de 1945, o *Auto-Retrato* (c. 1928), de Mário Eloy (1900-1951). Esta sala integrará, mais tarde, a exposição das obras adquiridas para o MNAC, durante os anos da direcção de Macedo. E, deste primeiro núcleo, apresentado em 1945, destacam-se as referências a Amadeo, com duas pequenas obras, adquiridas em 1942, intituladas *Café de Paris* (c. 1908), a Armando de Basto, também com uma cena de interior, o seu *atelier* em Paris, obra de 1913, a Eduardo Viana (1881-1967), com *Acampamento de ciganos* (c. 1923), Dordio Gomes (1890-1976), com *Vista do Porto* (1935) e *Rio Douro* (1935) – esta última, oferta de Diogo de Macedo em 1945 -, Abel Manta (1888-1982), com *Trecho de Lisboa* (1925), Carlos Botelho (1899-1982),

⁵⁷⁵ Ainda no mesmo ano, no mês de Novembro, realiza-se, neste mesmo espaço, uma exposição da obra de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883).

⁵⁷⁶ De entre os escultores representados, incluem-se Francisco Franco, com *Busto do pintor Manuel Jardim* (1921) e *Máscara de rapariga*, Diogo de Macedo, com *Bronze de mulher* (1925) ou Barata Feyo, com *Rapariga da Nazaré* (1925).

⁵⁷⁷ Nestes estavam seguramente incluídos Almada Negreiros (1893-1970) e José Tagarro (1902-1931), ambos, à data, com obra integrada na colecção do MNAC.

com *Recanto de Lisboa* (1936), Francisco Smith (1881-1961), com *Escadinhas* (1934), António Soares (1894-1978), com *Retrato da irmã do artista* (1936) e Manuel Bentes (1885-1961), com *Anémonas* (1926), entre outros. O núcleo de escultura é representado por nomes como Francisco Franco (1885-1955), Diogo de Macedo (1889-1959), Canto da Maya (1890-1981), Salvador Barata Feyer (1899-1990), Ruy Gameiro (1907-1935), Martins Correia (1910-1999), António Duarte (1912-1998) e João Fragoso (1913-2000). De Macedo é seleccionado o *Busto de mulher* (1925), obra adquirida pelo Estado em 1941, sendo de salientar que o conjunto de obras de escultura reunidas nesta sala são predominantemente retratos (bustos), excepção para a composição de Canto da Maya, *Adão e Eva* (1929-1939)⁵⁷⁸. Uma sala dedicada aos modernistas portugueses, à sua geração e aos que marcam o discurso histórico de Macedo sobre as primeiras décadas de Novecentos.

A sala seguinte, a VI, corresponde a uma outra área do museu disponível para a organização de exposições temporárias ou para apresentação de obras do acervo, aquisições recentes ou peças guardadas em reserva, e que neste ano de 1945 abre com uma mostra das obras, de pintura e escultura, que a direcção do MNAC pretende depositar noutros museus nacionais como forma de “enriquecer outras galerias, em missão de cultura e de divulgação do valor dos artistas portugueses” e assim “elucidar o público e os artistas, do destino que tomarão.”⁵⁷⁹ Uma ideia inovadora de Macedo como forma de dinamizar o exíguo espaço disponível para exposição no edifício de S. Francisco, recorrendo, assim, à possibilidade de rotatividade da colecção e divulgação tanto de novos eixos de investigação desenvolvidos sobre o acervo como da sua política de incorporações. Para a reabertura do MNAC, a selecção recaiu sobre obras maioritariamente de artistas contemporâneos, ainda vivos, contudo, inclui-se também nesta sala, a obra de Anatole Calmels (1822-1906), gesso do *Modelo do frontão da Câmara Municipal de Lisboa*, destinado ao então Museu Municipal de Lisboa e a de Columbano, *Retrato de Deniz Bordalo Pinheiro* (1912), obra que iria ser, oportunamente restituída ao seu proprietário. Importa ainda identificar as instituições de destino, a saber: Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto), Museu de Grão Vasco

⁵⁷⁸ Esta obra, inv. 918, vem referida no catálogo como *Juventude*.

⁵⁷⁹ *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa: MNAC, Abril 1945, s.p.

(Viseu), Museu de Machado de Castro (Coimbra), Museu de Santos Rocha (Figueira da Foz), Museu de João de Castilho (Tomar), Museu de José Malhoa (Caldas da Rainha), Museu Regional de Évora (Évora), Museu Rafael Bordalo Pinheiro (Lisboa), Museu Municipal de Lisboa e Museu de Condes de Castro Guimarães (Cascais), um conjunto diversificado de museus nacionais e regionais que comprova o funcionamento de uma rede nacional de circulação de obras de arte, apoiada e dinamizada pelo próprio Diogo de Macedo, fundamentada pela documentação oficial arquivada no Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Para a sala seguinte, a VII, Macedo cria mais um núcleo temático, de nítido recuo histórico, dedicada aos artistas oitocentistas, em que um agrupa conjunto de obras representativas do romantismo português a par de um outro de datação mais recente, de tendência predominantemente naturalista, tanto com pintura como escultura. O primeiro grupo, que Macedo pensava transferir, a seu tempo, para o Museu Nacional de Arte Antiga “quando estes deixarem de poder ser considerados Artistas Contemporâneos”⁵⁸⁰, incluem obras referenciais da historiografia da arte portuguesa, destacadas igualmente nos estudos de Macedo, como sejam *O Vitelo* (1873), de Tomás da Anunciação (1818-1879), *Só Deus!...* (1856), de Francisco Metrass (1825-1861), *Retrato da Viscondessa de Menezes* (1862), do Visconde de Menezes (1820-1878), *Fonte dos Amores* (1871), de Cristino da Silva (1828-1877) em diálogo com outras como *O Pântano* (1863), de Alfredo de Andrade (1839-1915), *Leitura de uma carta* (1874), de Alfredo Keil (1850-1907) ou *Desolação* (1900), de Luciano Freire (1864-1934). Mas ainda assim, o maior núcleo de obras apresentado nesta sala é de datação dos últimos anos de Oitocentos, com autores já referenciados e com obras expostas noutras salas do MNAC, como Silva Porto, Marques de Oliveira, Sousa Pinto, António Ramalho e Malhoa ou na escultura como Teixeira Lopes, com *A viúva* (1893), Tomaz Costa (1861-1932), com *Eva* (1891), e Francisco dos Santos (1878-1930), com *Salomé* (1917). A escultura encerrava, desta forma, o século e, com ela, Macedo criava um encadeamento plástico, e temático, com o núcleo que fechava o trajecto do circuito de visita.

⁵⁸⁰ *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa: MNAC, Abril 1945, s.p.

A última e pequena sala do percurso expositivo, a *sala VIII*, reúne a par da obra de António Soares dos Reis, designadamente o *Desterrado* (1872), *Busto de inglesa* (1888) ou *Viscondessa de Moser* (1883) - numa homenagem, diz Macedo, ao mestre de muitos dos escultores representados na colecção - outras referência como *D. Sebastião* (1877), de José Simões de Almeida (1844-1926), *Fiat Lux* (1900), da Duquesa de Palmela (1841-1909), e *Busto do pintor José Malhoa* (1927), de Costa Motta (1862-1930). Para além do núcleo de escultura, apresentam-se ainda desenhos de autores como Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), Silva Porto (1850-1893), Sousa Pinto (1856-1939) e Columbano (1857-1929) e aguarelas de Alfredo de Andrade (1839-1915) - artistas já representados noutras salas do museu - Roque Gameiro (1864-1933) e Henrique Pousão (1859-1884). Deste último, expõem-se também, para além da aguarela *Rapariga romana* (1882), que no catálogo de 1945 é intitulada como *Estudo*, três óleos, depósito do Museu Nacional de Soares dos Reis⁵⁸¹. A presença de Pousão no percurso do museu, com obras propositadamente solicitadas por Macedo ao museu do Porto, para pontuação do discurso expositivo, é referida na curta apresentação da sala, no catálogo-guia de 1945, como "as pequenas obras de Henrique Pousão - raríssimas nas galerias do sul - merecem nesta exposição, especial homenagem"⁵⁸² e neste propósito destaca-se pela qualidade e inovação plástica a *Miragem* que, só por si, justificaria, no museu de Lisboa, a pontuação atribuída a Pousão.

Acerca da nova disposição da colecção no Museu Nacional de Arte Contemporânea, lê-se no *Diário Popular*, em Abril de 1945: "Oito salas amplas, arejadas, com as obras de arte defendidas num prolongamento de perspectivas que só as valoriza. Terminou a acumulação empírica de quadros. Procedeu-se a uma grande simplificação exposicional. Mas pode considerar-se provisória a instalação do Museu de Arte Contemporânea. Diogo de Macedo está já em negociações, ao que sabemos,

⁵⁸¹ As obras são: *Bosque de Bolonha (estudo)* (no catálogo de 1945, *Paisagem (Barbizon)*), 1881 (inv. 124/12 Pin MNSR); *Miragem (Nápoles)*, 1882 (inv. 91/49 Pin MNSR) e *Barcos-Capri* (no catálogo de 1945, *Barcos (Sorrento)*), 1882 (inv. 107/42 Pin MNSR). Estas três obras integram actualmente o acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis, tendo sido substituídas, no museu de Lisboa, por um outro conjunto igualmente representativo da produção artística de Henrique Pousão.

⁵⁸² *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa, MNAC, Abril 1945, s.p.

para instalar em edifício próprio e condigno tão valiosa e representativa galeria de obras de arte.”⁵⁸³

De facto, Macedo desenvolve as primeiras obras arquitectónicas de requalificação do espaço do museu sempre considerando-as como uma solução provisória e transitória, uma vez que era real a sua pretensão de transferência do MNAC para um edifício moderno e de acordo com as exigências expositivas da nova museologia e, evidentemente, do acervo à sua guarda. São palavras suas, no catálogo de 1945, o considerar as intervenções arquitectónicas como “obras de higiene museográfica, simplesmente, enquanto outra, perfeita e definitiva, não se realiza”⁵⁸⁴, a construção de um novo museu com área para a apresentação das obras referenciais da arte portuguesa dos últimos séculos, de finais de XIX e XX, e permitir a incorporação de novas obras, programa indispensável para a vitalidade do museu de artistas vivos, que revelem a contemporaneidade da cultura plástica de um qualquer país.

Macedo reconhece, na verdade, como um dos seus ditames disponibilizar ao público um espaço representativo da produção artística contemporânea com vista à divulgação da criação artística nacional e, simultaneamente, apoiar institucionalmente as gerações de artistas em actividade, com obra reconhecida pela crítica. A propósito desta postura importa recordar dois relatos proferidos pelos pintores Marcelino Vespeira (1925-2002) e Fernando de Azevedo (1923-2002) acerca do seu perfil como figura atenta à criação plástica dos artistas mais jovens. Ambos os autores referem a sua genuína disponibilidade para o convívio com os mais novos e a consciência das limitações institucionais quando confrontado com os seus deveres enquanto artista e promotor da arte⁵⁸⁵.

⁵⁸³ “Diogo de Macedo, novo director do Museu de Arte Moderna fala-nos dos seus projectos”, *Diário Popular*, ano III, n.º 916, António Tinoco (dir.), Lisboa, 14 Abril 1945, p. 4.

⁵⁸⁴ *Museu Nacional de Arte Contemporânea. Catálogo-Guia. I*, Lisboa, MNAC, Abril 1945, s.p.

⁵⁸⁵ Fernando de Azevedo relembra: “Neste diálogo entre surdos-mudos que é o convívio das diferentes gerações entre nós, Diogo de Macedo foi para mim um mestre incomparável de comportamento”, Fernando de Azevedo, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, p. 297 (Número Comemorativo). Vespeira narra um acontecimento ocorrido em 1952 durante a exposição Surrealista realizada na Casa Jalco em que Macedo aquando da sua visita escreveu no livro da exposição, “Não parem nunca, a arte exige”, num claro incentivo a estes jovens artistas. Cf. Vespeira, “Não parem nunca. A arte exige”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 279-280 (Número Comemorativo).

Após esta primeira fase de obras e reorganização expositiva da colecção, o MNAC reabre as portas a 14 de Abril de 1945, numa cerimónia noticiada na imprensa escrita, a que assistiram, para além de representantes de diversas instituições, como a Junta Nacional da Educação, o Instituto para a Alta Cultura e a Câmara Municipal de Lisboa, e directores de museus e membros da comunidade artística, o Ministro da Educação Nacional, Caeiro da Mata (1877-1963), o director-geral da DGESBA, João Ferreira de Almeida, e em representação do SPN/SNI, Albino Tavares de Almeida⁵⁸⁶. Este acontecimento é também referenciado no *Diário de Notícias* num amplo artigo, pormenorizado na descrição e com uma opinião favorável sobre como Macedo apresentou este novo museu à cidade de Lisboa, uma “obra notável de renovação que ali se fez recentemente”, conclui-se⁵⁸⁷.

A reabertura do MNAC foi, na verdade, uma autêntica inauguração do museu, tanto no impacto provocado na imprensa escrita, com notícia que entusiasticamente assinalam esta ocasião como: “Desapareceu assim o velho Museu de Arte Contemporânea e no seu lugar – pode dizer-se – surgiu um Museu inteiramente novo”⁵⁸⁸ como no amplo apoio institucional que o evento suscitou junto dos órgãos de tutela. Contudo, estas transformações não foram acompanhadas de alteração na estrutura organizacional da instituição, tão reclamada há mais de uma década. O MNAC mantinha-se, até à data, com uma equipa muito reduzida que para além do director e do conservador (Francisco Romano Esteves), dispunha de um chefe de pessoal menor (António Gonçalves Morgado), dois guardas de 1ª classe (António Dias

⁵⁸⁶ “Reabriu o Museu Nacional de Arte Contemporânea com a assistência do Ministro da Educação Nacional e altas individualidades”, *Diário de Notícias*, ano 81.º, n.º 28.437, Eduardo Schwalbach (dir.), Lisboa, 15 Abril 1945, p. 1.

⁵⁸⁷ *ibidem*.

⁵⁸⁸ “Diogo de Macedo, novo director do Museu de Arte Moderna fala-nos dos seus projectos”, *Diário Popular*, ano III, n.º 916, António Tinoco (dir.), Lisboa, 14 Abril 1945, p. 4. Neste artigo também se menciona o valor do orçamento estatal disponibilizado para a reabertura do MNAC, num total de 300.000\$00, em obras no edifício e edição do catálogo. Macedo confirma o valor da despesa em ofício enviado à DGESBA, assim como informa a tutela que 50 catálogos foram oferecidos no dia da reabertura do museu, o que atesta o interesse e curiosidade gerado por este acontecimento. Macedo informa, ainda, que por decisão da JNE, o MNAC reserva ainda um conjunto de catálogos para permuta com outras instituições. Cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º188] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 18 Abril 1945/MNAC. Correspondência Expedida. Num outro ofício enviado à DGESBA, o director do MNAC informa que, durante o mês de Maio de 1945, o museu obteve uma receita de 425\$00, proveniente da venda de 150 bilhetes e de postais de reproduções de obras de arte. Cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º 233] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, aos Serviços da 10ª Repartição da Direcção Geral de Contabilidade, 14 Junho 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

Maquinez e João Baptista Pimentel Vaz) e dois serventes (António Tavares da Cunha e Fortunato Fernandes) – um deles servindo de porteiro geral do museu (área interior) e do pátio de entrada. Na verdade, um quadro de pessoal insuficiente para o cumprimento das funções necessárias ao normal funcionamento da instituição, que exigia “limpezas, conservação, distribuição de obras arrecadadas, vigilância das exposições, actividades de secretaria e exteriores, cuidados do pátio de entrada e guarda de objectos dos visitantes que não seja permitido estes levarem através das salas (como sejam aparelhos fotográficos, chapéus de chuva, embrulhos incómodos,...), venda de catálogos, postais, fotografias e bilhetes de entrada”⁵⁸⁹. Ainda neste mesmo ofício, Macedo evoca, de facto, a necessidade de contratação de mais dois guardas uma vez que se tornava cada vez mais difícil “garantir o perfeito e conveniente funcionamento dos serviços totais, com a gravidade de prejuízos não só para a missão cultural deste Museu, como da defesa própria de quanto o Museu encerra.”⁵⁹⁰ Este assunto, reforçando-se a urgência da sua concretização para o eficiente desempenho do MNAC, é novamente abordado em 23 de Setembro de 1944, num novo ofício enviado à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes que não foi, contudo, devidamente atendido⁵⁹¹. Este será de facto um assunto recorrente ao longo dos primeiros anos de direcção de Macedo que o conduz a novo contacto com a DGESBA, em Março de 1945, solicitando a urgente contratação de mais dois guardas, de forma a perfazer, no quadro de pessoal do museu, um total de cinco guardas e um chefe de pessoal menor, número imprescindível, lembra uma vez mais, para o eficiente funcionamento da instituição, com crescentes exigências de funcionamento⁵⁹². Esta, e muitas outras necessidades do museu, são compiladas num relatório enviado por Diogo de Macedo à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, a 24 de Março de 1945, ainda antes da reabertura do museu, no qual se enunciam, uma vez mais, as preocupações do director para a constituição de uma equipa de funcionários devidamente estruturada que garantisse a segurança do acervo, a qualidade dos

⁵⁸⁹ cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º 114] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 18 Setembro 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁹⁰ *ibidem*.

⁵⁹¹ cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º 118] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 23 Setembro 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁹² cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º 179] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 24 Março 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

serviços a prestar ao público e a salvaguarda das colecções. Macedo lamenta ainda a interrupção, por restrições orçamentais, do prosseguimento das obras, nesta primeira fase de remodelação do museu, decisão que considera com perniciosas consequências tanto para o funcionamento da instituição como para o serviço a prestar ao visitante⁵⁹³.

As condições de segurança do MNAC, resultantes do reduzido quadro de pessoal, tantas vezes referenciado por Diogo de Macedo, assumem particular importância num episódio ocorrido no museu, em 9 de Agosto de 1946, quando durante o horário de visita, no período da manhã, é roubada uma das peças em exposição. O conservador apercebeu-se do sucedido no início da tarde notando a falta de uma pequena escultura, *Varina* (de vinte e cinco centímetros de altura), em bronze, da autoria de Artur Anjos Teixeira (1880-1935), exposta sobre um plinto. Para justificar o sucedido, Macedo informa que naquele dia dois dos guardas estavam de “goso de licença [ausentes do museu]” - durante os meses de verão, período em que o museu era menos visitado e como tal com as salas mais vazias - e que os restantes três guardas, um estava destacado para o trabalho de secretaria e só dois para a vigilância de todas as salas. Da investigação realizada após o sucedido registou-se que nessa manhã o museu só tinha tido sete visitantes (três mulheres, dois sacerdotes e dois homens), concluindo, o relatório, que o roubo tinha ocorrido quando o único vigilante das salas se tinha ausentado para atender o telefone ou deslocado ao pátio-jardim para auxiliar no transporte de uma obra que ia ser transferida para o Museu de Condes de Castro de Guimarães, em Cascais. Por outro lado, o chefe do pessoal menor, que servia de guarda na 1ª sala e que estava simultaneamente na bilheteira, situada na zona da entrada, não se tinha apercebido da saída da pequena escultura, que teria pouco volume, provavelmente escondida debaixo dum casaco⁵⁹⁴. Esta descrição, retirada do pormenorizado documento enviado por Macedo à DGESBA, retrata, na verdade, a primeira notícia de furto, e também o único durante a direcção de Diogo de Macedo, registado no MNAC, desde o ano da sua criação, em 1911. A obra é restituída

⁵⁹³ *ibidem*.

⁵⁹⁴ Ofício (cópia) [L.º11, n.º 111] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 12 Agosto 1946/MNAC. Correspondência Expedida. Neste mesmo ofício, encontra-se manuscrita a informação: “Urgentíssimo. Comunique-se à Polícia Judiciária. 14.8.946 (a) Director Geral”.

ao museu pela Polícia de Segurança Pública no dia 16 de Agosto desse ano, poucos dias depois, tendo sido encontrada numa “casa prestamista da Rua de S. Bento”⁵⁹⁵. Quatro anos mais tarde, Macedo retoma esta questão aquando do pedido de reforma, por limite de idade, do chefe do pessoal menor do MNAC, António Gonçalves Morgado, demonstrando a necessidade da sua imediata substituição por questões de segurança e normal funcionamento do museu uma vez que num espaço expositivo já formado, na altura, por nove salas e um pátio-jardim, os espaços precisavam de vigilância permanente de pelo menos cinco guardas (número total de funcionários orçamentado para o seu quadro de pessoal mas dificilmente cumprido nos 15 anos de direcção de Macedo).

Contudo, este número de guardas-vigilantes já era insuficiente para o normal funcionamento do MNAC no início da década de 1950 uma vez que a direcção do museu muitas das vezes era necessário dispensar um dos guardas para o serviço de secretaria, o que deixava somente quatro guardas para a vigilância e apoio às salas. Neste caso específico, com a aposentação de um dos guardas⁵⁹⁶, o museu ficava ou sem serviços administrativos ou com a vigilância das salas entregue só a três guardas, número considerado manifestamente insuficiente. Para manter o funcionamento do museu sem ser atendido o seu pedido de recrutamento de pelo menos mais um funcionário, Macedo diz ver-se forçado a encerrar três salas (à data, a que expunha obra de António Soares dos Reis, a que apresentava obra de artistas estrangeiros e a de Sousa Lopes e de outros pintores portugueses)⁵⁹⁷.

Existe, de facto, uma vontade expressa desde o primeiro momento que assume funções no MNAC, e exposta no relatório datado de Julho de 1945⁵⁹⁸, em abordar com a tutela todas as questões que considera de resolução urgente para a reorganização

⁵⁹⁵ cf. Ofício (cópia) [L.º11, n.º 116] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 20 Agosto 1946/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁹⁶ Ofício (cópia) [L.º15, n.º 64] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 29 Março 1950/MNAC. Correspondência Expedida.

⁵⁹⁷ Ofício (cópia) [L.º15, n.º114] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 24 Junho 1950/MNAC. Correspondência Expedida. Esta questão será então ultrapassada, temporariamente, com a integração de um novo servente e a promoção do guarda de 2ª classe, em funções há mais tempo no museu, para o cargo de chefe do pessoal menor. O MNAC manter-se-á, contudo, com um total de cinco guardas, não sendo aumentado o número de funcionários, como o pré-definido no quadro de pessoal.

⁵⁹⁸ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 252] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 16 Julho 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

institucional do museu, focando-se, por exemplo, no circuito de visita das salas e na necessidade de aí integrar um conjunto de bancos para o público usufruir tranquilamente da visita à exposição, com locais “para repouso, estudo e meditação dos visitantes”⁵⁹⁹. Sem eles, na sua opinião, o espaço torna-se pouco acolhedor, o visitante é impelido a percorrer as salas de forma apressada e o museu a tornar-se potencialmente menos frequentado, ainda que, como é sua genuína convicção, as suas colecções sejam do agrado do público. Procurando solucionar esta questão, Macedo chega mesmo a determinar o tipo de mobiliário pretendido, orçamentando-o, pressionando a DGESBA para a concretização do programa: “Assim, convinha mandar executar pelo menos 12 bancos corridos, de 6 lugares cada um, singelos e modernos, que se distribuíssem pelas 8 salas de exposição, o que, atendendo ao custo dos materiais e mão-de-obra actuais, custariam cada um 1.000\$00”, conclui⁶⁰⁰.

Para além deste projecto para modernização do espaço expositivo que soluciona alguns constrangimentos na circulação do público e constroi um melhorado circuito de visita, Macedo propõe ainda uma outra medida com vista a beneficiar a forma de exposição das obras e otimizar as condições de conservação e preservação do acervo, o expositivo, defendendo a necessidade de aquisição de “cortinas-velário” para vedar a luz de duas das salas do museu, a primeira e a sétima, de forma a filtrá-la e a diminuir a temperatura no interior, nos dias de calor, factores responsáveis pela danificação da “pintura, molduras, telas e grades”. Refere ainda, já prevendo a necessidade de autorização superior para a decisão de qualquer medida administrativa e orçamental para o MNAC, a necessidade de manutenção do equipamento de suporte à exposição, com lavagem e renovações periódicas por causa do fumo e pó expelidos pelas chaminés da oficina de litografia, sediada no edifício contíguo ao museu, e do desgaste causado pela acção da luz solar.⁶⁰¹

Regressa, mais tarde, ao assunto das zonas de descanso para o visitante, reforçando a necessidade de aquisição dos referidos bancos em madeira de carvalho⁶⁰²

⁵⁹⁹ *ibidem*.

⁶⁰⁰ *ibidem*.

⁶⁰¹ *ibidem*.

⁶⁰² Bancos com 2 metros de comprimento e 40 centímetros de largura, polidos, de linhas direitas e assento forrado com pele e estofado dividido em três partes.

para distribuir ao longo do percurso de visita, em novo ofício enviado à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, em 12 de Fevereiro de 1946, reforçando a urgência da decisão uma vez que a situação motivava “queixas do público e dos estudiosos que com a falta desta justa comodidade se demoram pouco na contemplação das obras expostas, chegando a pedir aos guardas do Museu para que estes lhes emprestem qualquer banco das arrecadações, afim de poderem tomar apontamentos ou descansar”.⁶⁰³ A autorização será concedida, finalmente, em Abril de 1946⁶⁰⁴, com a antecipação de verba para a aquisição de somente quatro bancos para as oito salas do museu.

Para além das salas de exposição, e áreas de reserva, o MNAC integrou igualmente, inserido no projecto de Macedo para o MNAC, o edifício onde anteriormente estava situado o *atelier* de Columbano, frente à entrada da rua Serpa Pinto⁶⁰⁵, para aí instalar dependências de arquivo, uma sala para secretaria e biblioteca e o gabinete do director. De acordo com o projecto de Macedo, estas últimas salas deveriam também estar disponíveis para a utilização do público especializado, interessado em estudar a colecção ou simplesmente consultar a biblioteca. Contudo, este projecto vai ter uma resolução muito lenta, demorando quase três anos para a sua concretização⁶⁰⁶. O processo de acomodação dos serviços do MNAC no edifício

⁶⁰³ Ofício (cópia) [L.º11, n.º 12] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 12 Fevereiro 1946/MNAC. Correspondência Expedida. Assunto retomado em: Ofício (cópia) [L.º11, n.º 41] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 20 Março 1946/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶⁰⁴ cf. Ofício [3.ª secção, L.º27, n.º 183] enviado pela DGESBA à direcção do MNAC, 23 Abril 1946/MNAC. Correspondência Recebida.

⁶⁰⁵ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 170] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 13 Março 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶⁰⁶ Este assunto volta a ser apresentado por Diogo de Macedo à DGESBA em Maio de 1945 [cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º 224] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 30 Maio 1945/MNAC. Correspondência Expedida], solicitando a mediação da tutela junto da direcção da Escola de Belas-Artes de Lisboa para que esta disponibilizasse a referida dependência com a máxima urgência. O assunto volta a ser abordado, ainda sem resolução, em 19 de Julho de 1946, num novo ofício em que Macedo adopta uma postura inflexível solicitando a entrega imediata da sala do piso superior da casa anexa ao museu sublinhando que estas dependências já pertenciam ao MNAC, por autorização superior, desde 19 de Julho de 1944, decisão confirmada, por auto oficial da Direcção Geral da Fazenda Pública, em 7 de Junho do ano seguinte. Frisa ainda que a chave do edifício se encontrava indevidamente na posse da direcção da escola e que estas dependências nunca mais tinham sido utilizadas pela Escola de Belas-Artes desde a data de reabertura do MNAC, num estado de abandono que prejudicava a salubridade do recinto do museu (cf. Ofício (cópia) [L.º11, n.º 101] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 19 Julho 1946/MNAC. Correspondência Expedida). Em resposta a este ofício, a DGESBA informa, por fim, que o Ministro da Educação Nacional tinha assinado, em 22 de Julho

anexo só ficará concluído em Novembro de 1947, data em que o museu tem também assegurada a instalação de contador próprio de electricidade, a ser paga pela dotação do museu⁶⁰⁷.

Efectivamente, a gestão da partilha dos espaços entre o MNAC e as instituições contíguas, nomeadamente com a Escola de Belas-Artes de Lisboa, originava, desde o início da sua instalação no convento de S. Francisco, difíceis conflitos decorrentes do processo de funcionamento dos dois organismos, como se verifica, por exemplo, no ofício enviado pelo arquitecto Paulino Montez (1987-1988), então subdirector da Escola de Belas-Artes, à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, criticando a preferência dada ao MNAC na distribuição das dependências livres do edifício, nomeadamente um conjunto de salas sujeitas a obras de recuperação e limpeza e inicialmente destinadas à escola e que tinham sido integradas no circuito do museu⁶⁰⁸. O cuidado com a qualidade e segurança do edifício para o exercício do ensino artístico era preocupação dos dirigentes da Escola de Belas-Artes de Lisboa, existindo documentação que comprova a intenção de equacionar a hipótese de a escola ser transferida para um novo edifício na cidade de Lisboa que solucionasse os problemas já identificados em 1836, aquando da sua instalação, e agravados ao longo dos mais de 100 anos de funcionamento, com um número crescente de alunos e com específicas exigências pedagógicas como a necessidade de espaços adequados de trabalho para alunos e professores. Reforça-se, no relatório de 1947, que a solução terá de ser necessariamente uma alternativa à situação existente, marcada pela diferença e pela modernidade “sem as dependências desordenadas, insalubres e sombrias da actual

de 1946, o despacho declarando a urgência da entrega da chave do edifício ao director do MNAC (Cf. Ofício [3.ª Secção, L.º 26, n.º 631] enviado pela DGESBA à direcção do MNAC, 23 Julho 1946/MNAC. Correspondência Recebida) Facto confirmado pelo ofício de 10 de Agosto de 1946 (cf. Ofício (cópia) [L.º 11, n.º 112] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 10 Agosto 1946/MNAC. Correspondência Expedida) data em que Diogo de Macedo informa o director-geral da DGESBA que a direcção do MNAC já estava na posse da referida chave.

⁶⁰⁷ Ofício (cópia) [L.º 12, n.º 210] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 6 Novembro 1947/MNAC. Correspondência Expedida. De referir, a este propósito, que em 1947, antes da referida alteração, o consumo de electricidade do museu era ainda assegurado pela dotação orçamental da Academia Nacional de Belas-Artes, facto que originava inevitáveis problemas processuais entre ambas as instituições.

⁶⁰⁸ Ofício [L.º 1-B, n.º 58-48] enviado pelo subdirector da EBAL, Paulino Montez, à DGESBA, 9 Junho 1948/Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Pensa-se que Paulino Montez se refere às salas do edifício anexo entregues ao MNAC no final de 1947.

Escola, perdidas no labirinto do velho convento de S. Francisco; nem a promiscuidade, em que se encontra, com outros serviços públicos, nem a situação de entaipamento [...] ao meio exterior”⁶⁰⁹.

Note-se que para a escola também se equaciona a hipótese de construção de edifício independente, à semelhança do prometido a Macedo no ano da sua tomada de posse, em 1944. O descontentamento perante o estado de conservação do convento de S. Francisco e perante a exiguidade de espaço disponibilizado para cada instituição era de facto um sentimento generalizado entre as direcções dos organismos aí sediados e as campanhas de obras realizadas não passavam de soluções pontuais para a resolução de problemas que eram, no seu âmago, questões estruturais do edifício. Mesmo com as obras de requalificação do espaço realizadas entre os anos de 1944-1945, o MNAC sofre nova campanha de obras, em Março de 1948, numa tentativa de resolução de questões estruturais do edifício, originadas quer por inundações numa das dependências do museu (zona posterior da *sala VIII*), causadas pela quebra da cobertura do tecto, em vidro, que exigiu a reposição de novo telhado em fibrocimento (luzalite), quer pela necessidade de substituição do sistema de iluminação da “sala Columbano” (*sala II*), retirando-se o velário existente, que escurecia demasiado a sala, para que a claraboia iluminasse convenientemente o espaço⁶¹⁰.

Contudo, estas obras não afastam a ambição de Macedo de transferir o MNAC para um novo espaço, criado de raiz, para conveniente exposição pública das colecções, preservação e defesa do seu património artístico. Diogo de Macedo evidencia frequentemente na correspondência oficial que as dificuldades sentidas diariamente pela direcção do MNAC prejudicam tanto a missão cultural da galeria como o acolhimento ao público que a visita. Acresce a este facto, o problema das fracas condições de segurança e de conservação das obras guardadas em reserva,

⁶⁰⁹ cf. Ofício [L.º1, n.º 887] enviado pelo subdirector da EBAL, Paulino Montez, à DGESBA, 4 Julho 1947/Arquivo Histórico do Ministério de Educação Nacional. Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. O ofício tem anexado o documento “Novo edifício para as instalações da Escola de Belas Artes de Lisboa”, estudo elaborado a pedido do subsecretário das Obras Públicas, sendo então Ministro das Obras Públicas, desde 4 de Fevereiro de 1947, José Frederico Ulrich (1905-1982).

⁶¹⁰ Ofício (cópia) [L.º13, n.º 92] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 23 Abril 1948/MNAC. Correspondência Expedida.

onde se amontoavam muitos dos objectos do acervo, chegando mesmo a ser noticiado, em 1956, grandes infiltrações no museu provocadas pelo péssimo estado dos telhados e dos travejamentos do edifício que obrigaram, por precaução, à evacuação das obras de uma das zonas de reserva⁶¹¹. O processo de adaptação do museu ao espaço provocou repetidos pedidos de intervenção como o de 1957-58, para a reparação, pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, das coberturas do edifício, com substituição do telhado com canais em telha nova, manutenção das claraboias, construção de novos algerozes e reparação dos estragos provocados pelas sucessivas infiltrações na estrutura do edifício⁶¹².

Não vendo satisfeitas as suas reivindicações para a transferência do museu para um edifício mais amplo, Macedo acaba por solicitar ao director da DGESBA, cinco anos após a sua tomada de posse, apoio institucional junto do Ministério da Educação Nacional para que a situação de insuficiência de espaço fosse remediada com a expropriação e aquisição do prédio contíguo ao MNAC, na rua Serpa Pinto, número 4. Este novo corpo do edifício, composto de rés-do-chão e dois pisos, e ocupado por uma litografia, teria a sua entrada pelo pátio-jardim do museu. Adquirindo-se este edifício e, conseqüentemente, desactivando-se a referida oficina, solucionava-se o grave problema de poluição provocado pela fuligem expelida pelas máquinas em funcionamento que se propagava, através das claraboias, pelas salas do museu, anulando-se, simultaneamente, na estrutura do edifício o efeito da trepidação provocado pelo funcionamento da maquinaria.

Para além do mais, a litografia era igualmente um foco de ameaça de incêndio que atingiria qualquer das instituições culturais em funcionamento no convento de S. Francisco (MNAC, ANBA, EBAL e Biblioteca Nacional). É ainda defendido por Macedo que a aquisição do prédio, e a sua posterior anexação, possibilitaria, a criação de mais

⁶¹¹ Ofício (cópia) [L.º21, n.º 167] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 16 Outubro 1956/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶¹² Acerca destas últimas obras, Diogo de Macedo envia um ofício ao director-geral da DGEMN, Henrique Gomes da Silva, em Agosto de 1958 [Ofício (cópia) [L.º23, n.º 129] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGMN, 20 Agosto 1958/MNAC. Correspondência Expedida] agradecendo o apoio sempre prestado por este serviço na manutenção do edifício do MNAC, mencionando todos os trabalhos executados na manutenção dos telhados e claraboias para além das obras necessárias para a preparação de uma nova sala de exposição e para melhoramentos no prédio anexo ao museu, na casa do porteiro e no gabinete da direcção.

seis a oito salas de exposição e um novo espaço para arrecadações e reservas, considerando-se “urgente e proveitosa esta ampliação, que doutro modo o Museu não conseguirá e o seu espólio reclama, assim como a exposição de tantas obras que convinha estarem patentes ao público, enquanto que arrecadadas se estão arruinando”⁶¹³.

Note-se que a direcção da Escola de Belas-Artes de Lisboa já tinha, também um ano antes, em Agosto de 1948 inquirido a DGESBA sobre a possibilidade do aluguer de um rés-do-chão situado num dos prédio do largo da Biblioteca Pública, contíguo às instalações da escola, para desdobramento do serviço de aulas, solução para o problema da falta de espaço para alunos e professores. Esta solução teve, primeiramente, aprovação oficial do director-geral da DGESBA e do Ministro da Educação Nacional, apoiados em pareceres da JNE, e com documentação enviada ao Ministro das Finanças para aprovação. Contudo, por despacho ministerial de 19 de Janeiro de 1949 fica determinado que o arrendamento não seria realizado por não existir no orçamento da DGESBA verba disponível para o efeito e não ser possível proceder a qualquer alteração do orçamento em vigor.

Como tal, a proposta de Macedo estava condenada a ser igualmente adiada e, consequentemente, não concretizada, como se veio a verificar. De facto, não vendo este projecto aprovado, e mantendo-se apreensivo com os perigos de incêndio, e de outro tipo de catástrofe, a que o espaço do MNAC estava sujeito diariamente, Macedo retoma este tema com a Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes alertando para os perigos a que o MNAC se encontrava sujeito no seu normal funcionamento: instalado entre as garagens do Governo Civil de Lisboa e a oficina de litografia e algumas das salas de exposição terem a funcionar, no piso superior, as aulas de modelo de nu da Escola de Belas-Artes onde, no Inverno, se utilizavam fogões de aquecimento. Estes factos, evidencia Macedo, colocavam o MNAC entre os edifícios

⁶¹³ Ofício (cópia) [L.º14, n.º 86] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 20 Maio 1949/MNAC. Correspondência Expedida.

públicos de risco de incêndio elevado, pela proximidade com depósitos de gasolina, óleos e outras matérias inflamáveis⁶¹⁴.

A direcção de Diogo de Macedo, à semelhança das que o antecederam, procurou, de acordo com o atrás citado, ir adaptando os condicionalismos do MNAC às sucessivas necessidades de funcionamento da instituição e inerente cuidado na preservação das obras de arte aí reunidas, procurando estimular a divulgação da modernidade da arte representada, num museu que se pretendia cada vez mais comprometido com a contemporaneidade, tanto nas suas normas programáticas de apresentação pública e difusão das suas colecções, cuja vitalidade assentava numa dinâmica política de aquisições, como no discurso crítico formulado sobre as obras e artistas aí representados.

Por último, no relatório datado de Setembro de 1959, elaborado pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais já após a morte de Diogo de Macedo e com o pintor Eduardo Malta (1900-1967) como novo director do MNAC, lê-se, em jeito de conclusão sobre a intervenção directiva de Macedo, que nunca tinha sido “descurada, nem pela Direcção do Museu nem por estes Serviços, a necessidade de execução de obras no Museu Nacional de Arte Contemporânea, de forma a permitir o desempenho da sua função, tendo, contudo, presente que se trata de uma instalação de carácter provisório e, consequentemente, de aspecto relativamente modesto. A própria estrutura do edifício e configuração das suas coberturas tornam delicado o problema da eliminação total de pequenas infiltrações ou repasses das águas pluviais, sem que, periodicamente, se proceda a uma revisão desses telhados”⁶¹⁵.

De referir, por fim, que este relatório é elaborado pelos serviços da DGEMN, a pedido do seu director-geral Henrique Gomes da Silva, após recepção da cópia de uma carta enviada pelo pintor Eduardo Malta a António Oliveira Salazar denunciando o

⁶¹⁴ Ofício (cópia) [L.º15, n.º 88] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 11 Maio 1950/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶¹⁵ Relatório elaborado em cumprimento da OS n.º12799, de 7 de Setembro de 1959, sobre as obras realizadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea, 23 Outubro 1959/IRHU. Arquivo ex-DGEMN. Prossegue-se, escrevendo que: “É fora de dúvida que, com a execução destes trabalhos, levados a efeito em franca colaboração com o Director do Museu de então, o escultor Diogo de Macedo, o Museu de Arte Contemporânea foi altamente valorizado tendo sido possível expor em condições razoáveis as valiosas peças que compõem o seu recheio”.

estado de degradação em que Diogo de Macedo tinha deixado o museu e valorizando o seu papel como benfeitor do MNAC solicitando, assim, desbloqueamento de verba para realizar novas obras no edifício.

5.2. A identidade do MNAC na gestão das suas colecções

São tantas as pinturas e esculturas compradas em exposições e galerias particulares, que este Museu, com mágoa daqueles que por ele velam, não tendo paredes nem salas para as expor, vê-se na contingência de envelhecer sem ter vivido

Diogo de Macedo (1938)

Diogo de Macedo assina o seu primeiro ofício como director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), em 20 de Junho de 1944, solicitando uma autorização de férias de um dos guardas do museu⁶¹⁶. Contudo, este é seguramente um caso isolado pois só em documento com data de 4 de Julho de 1944, já após a tomada de posse na Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes (DGESBA), é que Macedo inicia a correspondência oficial do Museu Nacional de Arte Contemporânea num ofício dirigido à DGESBA solicitando autorização para que se procedesse a uma verificação do inventário artístico do museu e se realizasse, consequentemente, a identificação de todo o seu acervo: o exposto, o arrecadado em reserva e o disperso por diversas instituições⁶¹⁷. Este é o seu primeiro acto de gestão, definidor do seu projecto programático para o MNAC centrado na colecção, propondo a análise criteriosa do seu conteúdo, identificação das suas especificidades e garantia dos critérios de conservação. Para o conhecimento das obras constitutivas do acervo, Macedo decide ainda, logo nesse mês de Julho de 1944, contactar diversos museus do país – o de Évora, Aveiro, Bragança, Viseu, Machado de Castro (Coimbra), José Malhoa (Caldas da Rainha), João de Castilho (Tomar) e Soares dos Reis (Porto)⁶¹⁸ – para recolher mais informação sobre as obras do MNAC aí depositadas com a intenção de preencher o inventário do museu, completando a informação existente ou,

⁶¹⁶ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 64] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 20 Junho 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶¹⁷ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 72] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 4 Julho 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶¹⁸ Todos os referidos ofícios obedecem ao mesmo modelo, a saber: “Ao tomar conhecimento do Inventário deste Museu de Arte Contemporânea, e ao verificar que se encontram depositadas no Museu que V. Ex.ª dirige, algumas obras de arte que a este pertencem, venho pedir-lhes o favor de nos fornecerem duas provas fotográficas dessas referidas obras, a fim de completar as fichas do nosso inventário. Sendo possível, pedíamos o favor de atender às dimensões dessas fotografias, que no nosso arquivo são de 18x24 ou 13x18. Com a devida consideração de respeitosa camaradagem.”, Ofício (cópia) [L.º10, n.ºs 78] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo ao Museu Regional de Évora, 8 Julho 1944/MNAC. Correspondência Expedida.

eventualmente, corrigir alguma irregularidade nos ficheiros. Identifica-se, assim, o interesse de Macedo em catalogar o seu acervo⁶¹⁹, conhecer a sua verdadeira localização, o seu estado de conservação, para reconhecimento das potencialidades expositivas e pertinência histórica das obras⁶²⁰. Note-se que em resposta a uma circular enviada pela Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes⁶²¹ solicitando informação sobre a política editorial do museu, Macedo caracteriza a situação, à sua chegada, como não existindo qualquer publicação sobre as colecções - nem catálogo nem outra qualquer “publicação de propaganda”⁶²²- esclarecendo, contudo, que a este propósito planeia para a reabertura do MNAC, publicar o primeiro catálogo com as obras em exposição e uma primeira monografia sobre a colecção do museu. Desta forma, neste processo de readaptação, requalificação do espaço e reabertura do museu, Macedo realiza tanto a identificação cadastral do acervo como estrutura a reorganização do percurso expositivo de forma a potenciar a compreensão do percurso histórico da arte portuguesa contemporânea, utilizando as obras reunidas no acervo do MNAC ou recorrendo, quando necessário, ao empréstimo de outras instituições – como se verifica, em 13 de Março de 1945, no pedido enviado ao Museu Nacional de Soares dos Reis⁶²³, solicitando a cedência de três obras do pintor Henrique Pousão (1859-1884), *Paisagem (Barbison)*, *Miragem (Nápoles)* e *Barcos (Sorrento)*, facto autorizado, de imediato, pelo director do museu portuense, Vasco Valente

⁶¹⁹ Ainda a este propósito, Macedo envia ofício ao director-geral da DGESBA justificando despesas extraordinárias destinadas à execução de trabalhos de dactilografia para a realização do processo de inventariação das colecções, com realização de verbetes, cadastros, fichas e provas de catálogo. Cf. Ofício (cópia) [L.º10, n.º 117] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 22 Setembro 1944/MNAC. Correspondência Expedita.

⁶²⁰ Tenho a honra de solicitar de V.Ex.ª autorização para que esta Direcção do Museu faça uma verificação do seu inventário artístico, e ao mesmo tempo uma selecção das obras que lhe pertencem, afim de expor as principais e escolher de quantas outras aqui existentes, aquelas que possam ser depositadas em museus da província, descongestionando-se assim as arrecadações deste Museu e dando expansão cultural e artística a todo o Paiz, através desses depósitos”, Ofício (cópia) [L.º10, n.º 72] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 4 Julho 1944/MNAC. Correspondência Expedita.

⁶²¹ Ofício [3.ªSecção, L.º15, n.º 802] enviado pela DGESBA à direcção do MNAC, 3 Agosto 1945/MNAC. Correspondência Recebida).

⁶²² Ofício (cópia) [L.º10, n.º 107] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 28 Agosto 1945/MNAC. Correspondência Expedita.

⁶²³ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 172] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 13 Março 1945/MNAC. Correspondência Expedita.

(1883-1950)⁶²⁴. Ainda nesta primeira fase de trabalho, Macedo reintegra nas colecções do museu um conjunto de obras, há muito para restauro nas “Oficinas de Restauro das Obras do Estado”, entidade a funcionar também nas instalações do Convento de S. Francisco⁶²⁵. Deste primeiro grupo de peças devolvidas, encontravam-se *Retrato de Helena Dulac Pinto de Miranda*, de António Ramalho, e *Cristo*, de Columbano, obras que serão integradas no circuito de visita na reabertura de 1945. Neste processo, seria ainda restituído pela oficina de restauro, o *Concerto de Amadores*, de Columbano, que integraria a *Sala Columbano*, reorganizada por Macedo e inaugurada a 14 de Abril.

O seu cuidado com o inventário e documentação da colecção é pensado em simultâneo com uma outra medida directiva, a delineação e reforço de uma coerente política de incorporações, incentivando os coleccionadores particulares ao depósito ou à doação de obras referenciais da história da arte portuguesa ou exigindo da administração central o apoio financeiro para a aquisição de obras cuja pertinência se justificava pelo seu enquadramento na identidade da colecção. Deste primeiro ano, destaque para a negociação entre Diogo de Macedo e Maria da Conceição Lemos de Magalhães, viúva do ministro Luiz de Magalhães (1859-1935), no caso do retrato de *Antero de Quental*, da autoria de Columbano, integrado no circuito expositivo na reabertura do museu, em 1945, por cedência em depósito permanente da proprietária, com a condição de nunca ser retirado de exposição, sob pena de ser

⁶²⁴ Anexa-se, ao ofício, o parecer de Vasco Valente, como vogal da Junta Nacional de Educação: “Tomando conhecimento do teor do ofício n.º 172, L.º10, de 13 de Março pp do Museu Nacional de Arte Contemporânea para a Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, sou de parecer que não encontro qualquer inconveniente na cedência dos quadros de Henrique Pousão indicados no referido ofício e nas condições propostas.” Este documento foi depois, de acordo com as normas vigentes, aprovado em sessão da 1.ª Subsecção da 6.ª Secção da Junta Nacional da Educação, de 13 de Abril de 1945, e autorizado pelo Subsecretário de Estado da Educação Nacional, em 8 de Maio do mesmo ano.

⁶²⁵ No referido ofício [Ofício (cópia) [L.º10, n.º 145] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 18 Janeiro 1945/MNAC. Correspondência Expedida] é anexada a lista com as obras restituídas ao MNAC, na sequência deste pedido: *Retrato*, de Roquemont; *Manhã*, de Alfredo Pimenta; *Maré baixa*, de Frederico Ayres; *A partida de Vasco da Gama para a Índia*, de Miguel Lupi; *Tempestade próxima*, de Júlio Ramos; *Retrato de D. Dulce Dulac Pinto de Miranda*, de António Ramalho; *Retrato do pai do autor*, de Constantino Fernandes e *Cristo*, de Columbano. Macedo, seguindo as normas institucionais em vigor, solicita ainda que o director-geral da DGESBA informe a 1.ª Subsecção da 6.ª Secção da Junta Nacional de Educação que continuavam em restauro as obras: *Concerto de Amadores*, de Columbano, *Retrato de António Pedro*, de Columbano, *Mulher deitada*, de Francisco Metrass, *Flores e frutos*, de Ferreira Chaves, *Os pretos de Serpa Pinto* e a *Aguadeira de Coimbra*, de Miguel Ângelo Lupi.

imediatamente devolvido⁶²⁶ - “O quadro de Columbano, com o retrato de Antero de Quental, foi por mim pedido à sua proprietária, depois de informado de que ela estava disposta a cedê-lo desde que ficasse permanentemente exposto na Sala Columbano, deste Museu”⁶²⁷. A obra entrou no MNAC a 25 de Abril de 1945, poucos dias após a reabertura do espaço. Foi igualmente seu intento a condução dos processos de incorporação de obras cedidas pelos familiares dos anteriores directores como o núcleo de Columbano (obras de sua autoria e mobiliário representado nas suas composições), em 1945-1946, proveniente do legado da viúva Emília Bordalo Pinheiro⁶²⁸, depois de uma primeira doação realizada em 1930, e a colecção de chapas em cobre das gravuras de Sousa Lopes, que não tinham sido incluídas na doação feita ao Estado, em 1946, e, então, incorporadas no acervo do MNAC⁶²⁹.

A aquisição de obras de arte para integração no acervo do MNAC era uma prática em que Macedo participava desde 1936, como membro da “comissão de compras” da Junta Nacional da Educação (JNE), na elaboração de pareceres institucionalmente necessários ao decurso do processo, normalmente assinados por dois ou três membros-vogais da JNE. Note-se que as propostas relacionadas com a aquisição de arte contemporânea eram frequentemente assinadas, para além de Macedo, pelo arquitecto Raul Lino (1879-1974), o pintor Varela Aldemira (1895-1975) e, com menos frequência, o director do MNAA, João Couto (1892-1968). A partir de

⁶²⁶ Processo consultável em Ofício (cópia) [L.º10, n.º 174] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 19 Março 1945 /MNAC. Correspondência Expedida e em Ofício (cópia) [L.º10, n.º 232] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 14 Junho 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶²⁷ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 232] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 14 Junho 1945/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶²⁸ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 224] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 4 Junho 1945/MNAC. Correspondência Expedida. O testamento ordenava a constituição de uma comissão formada pelos directores dos museus nacionais, de Arte Antiga e de Arte Contemporânea, e por um testamenteiro, responsável pela coordenação da transferência das obras para o MNAC.

⁶²⁹ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 231] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 12 Junho 1945/MNAC. Correspondência Expedida. Esta doação originou a publicação do catálogo, *Exposição Sousa Lopes: (obras doadas ao Estado)*, Diogo de Macedo, Jaime Martins Barata e Domingos Rebelo e notas de Afonso Lopes Vieira (org.), Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, [Dezembro] 1945. Um ano depois, integrado no propósito de divulgar a obra de Adriano Sousa Lopes, principalmente na região Norte do país, é organizada no Porto, uma exposição de homenagem ao pintor cujo catálogo inclui prefácio de Diogo de Macedo. Neste, Macedo sublinha o facto da geração de Sousa Lopes ser, ainda, mal interpretada e “pouco respeitada” permanecendo, na história da arte, sem “uma classificação condigna entre o Naturalismo do fecho do século XIX e o Dinamismo inquieto das ansiedades mais modernas” [Diogo de Macedo, *Exposição póstuma e de homenagem ao pintor Sousa Lopes. Óleos, Gravuras e Desenhos*, Porto: Salão Silva Porto, 1946].

1944, o cargo de director dispunha-o no papel de agente proponente da incorporação, sobre a qual se pronunciava um outro perito da JNE, como forma de validação técnica da incorporação da obra na colecção do MNAC.

A política de aquisições de obras de arte praticada no Museu Nacional de Arte Contemporânea integrava-se na norma vigente celebrada nas instituições públicas, tuteladas pela DGESBA. A proposta do director do museu era enviada para a DGESBA que a reencaminhava, numa segunda fase, para a Junta Nacional da Educação (JNE), aguardando-se a apresentação do documento em reunião e a elaboração do respectivo parecer técnico, que era, posteriormente, validado pela DGESBA com base na orçamentação do museu. Em casos excepcionais, quando as obras em questão excediam os valores médios orçamentados para os museus e as obras eram de qualidade e interesse histórico, a DGESBA solicitava a aprovação da compra pela Direcção-Geral da Fazenda Pública. Repartição do Património, organismo que assegurava a necessária transferência de verba para a conclusão do processo. A este último procedimento, de regime de excepção, associa-se um outro, comparável, em que o processo de aquisição era dirigido desde o início pela Direcção-Geral da Fazenda Pública, geralmente em transacções relacionadas com a compra de espólios de artistas, de somas avultadas, como se verifica num processo em que Diogo de Macedo colabora, como membro da JNE⁶³⁰, na elaboração do parecer sobre a aquisição pelo Estado de um conjunto de obras – incluindo modelos, estudos e esboços - do escultor José Simões de Almeida (1880-1950)⁶³¹. Nesse documento, Macedo aprova a incorporação das obras nas colecções do Estado pelo seu elevado “valor artístico”⁶³². Nestes casos, as obras adquiridas não ficam adstritas a uma só instituição, sendo depositadas, de acordo com parecer da JNE, normalmente em mais do que um museu.

⁶³⁰ Parecer de Diogo de Macedo. Junta Nacional de Educação, 26 Abril 1950/Arquivo Histórico do Ministério da Educação. Fundo DGESBA; Parecer de Diogo de Macedo. Junta Nacional de Educação, 9 Junho 1950//Arquivo Histórico do Ministério da Educação. Fundo DGESBA,

⁶³¹ cf. Ofício [1ª Secção, Proc.1, NM/48, Ofício 5680] enviado pela Direcção-Geral da Fazenda Pública ao director do MNAC, 18 Abril 1950. No documento são especificadas as obras, e respectivo valor: *Cabeça de negro* (mármore, 50.000\$00); *Mirabilis (estatueta)* (mármore, 40.000\$00); *Busto de Senhora* (mármore, 30.000\$00); *Cabeça (filósofo)* (bronze, 30.000\$00); *Indiscrição* (gesso, 35.000\$00); *Busto de Simões d’Almeida (tio)* (gesso, 15.000\$00); *Cabeça de Luciano Freire* (gesso, 10.000\$00); *Condestável* (gesso, 5.000\$00); *Roberto Ivens* (gesso, 8.000\$00).

⁶³² Junta Nacional de Educação, 9 Junho 1950/Arquivo Histórico do Ministério da Educação. Fundo DGESBA. Excluindo do rol de obras para aquisição, *Busto de senhora*, *Indiscrição* e *Roberto Ivens*.

No MNAC, durante os cerca de 15 anos de direcção de Macedo, contam-se aquisições em todos os anos, entre 1944 e 1959, num total de cerca de 730 obras, com verbas provenientes ou da dotação orçamental do museu ou do financiamento directo da Direcção-Geral da Fazenda Pública, do Legado Valmor ou da Academia Nacional de Belas-Artes. As aquisições percorrem o espectro cronológico do museu, iniciando-se com pintores representativos do romantismo português, entre exemplares a óleo e desenho⁶³³ - na sua maioria, obras de Francisco Metrass (1825-1861) –, a par de uma gravura de Tomás da Anunciação (1818-1879) incorporada no acervo por doação de Henrique Ferreira de Lima, em 1947. Diogo refere, no parecer da JNE, que ambos os pintores, figuras de referência na história da arte portuguesa, já se encontravam representados no acervo do museu com significativas obras, contudo, considera que as obras em questão reforçariam a representatividade dos pintores na colecção, atribuindo-lhes maior consistência artística. De entre os óleos adquiridos por Macedo, destacam-se o *Auto-retrato* (s.d.), de Visconde de Menezes, adquirido no início de 1959, - uma obra de expressividade romântica e interesse histórico no contexto estético da representação plástica do acervo de meados do século XIX e que se enquadra equilibradamente com as outras duas obras do pintor já pertencentes à colecção, *O retrato do inglês King* (1847) e o *Retrato da Viscondessa de Menezes* (1862) – o *Auto-retrato* (1854), de João Cristino da Silva (1829-1877), adquirido em 1946, obra referencial deste pintor e o seu único retrato, a óleo, no acervo do MNAC, integrado num conjunto de obras de paisagem, representativas da plasmação do sentimento romântico na natureza, que com elas acentua a unicidade do núcleo, e o *Retrato de António Feliciano de Castilho* (1873), de Miguel Ângelo Lupi, adquirido também no ano de 1946, pelo Estado (Direcção-Geral da Fazenda Pública) e Legado Valmor, um interessante retrato deste destacado pintor português que consolida a representatividade histórica do conjunto de retratos de sua autoria já então integrados na colecção do MNAC, nomeadamente o *Retrato da Viscondessa de Castilho* (1874),

⁶³³ A secção de desenho do período romântico incorpora, logo em 1945, um significativo conjunto de desenhos de Manuel Maria Bordallo Pinheiro (1815-1880), provenientes do Legado de Emília Bordallo Pinheiro, datado de 1945.

Retrato de D. Maria das Dores Sousa Martins (1878), *Retrato da Marquesa de Belas* (1874) e *Retrato do poeta Bulhão Pato* (1880-1882)⁶³⁴.

Prosseguindo a resenha pelas obras incorporadas no MNAC durante a direcção de Macedo, adopta-se o critério cronológico das obras uma vez que é esse o modelo que mais se aproxima do pensamento e critérios teóricos de Macedo. Deste modo, de entre as cerca de 206 obras integradas na colecção referentes ao período do naturalismo português, inicia-se análise pela década de 1880 e, mais concretamente, as obras do pintor Alfredo Keil (1850-1907) resultantes de um processo misto no qual Macedo completa o conjunto de obras doadas em 1947 pelo filho do pintor, Luís Keil - *O Aterro em 1881* (1881), *Castelo de S. Jorge* (1880-90) e *Praça dos Restauradores* (1889) - com a aquisição da obra *Vareiras no cais do Tejo* (s.d.), no ano seguinte. Composições que reforçam a vertente paisagista de Keil ancorada numa obra já propriedade do museu desde 1911, *Praia Grande* (1880), afastando-se da temática intimista da cena de interior burguês *Leitura de uma carta* (1874), no MNAC em 1919. De João Marques de Oliveira (1853-1927), a aquisição do *Auto-retrato* (1876) em 1948, único retrato do autor na colecção e uma expressiva e introspectiva figura de acentuada filiação francesa e tonalidade sombria que contrasta com a luminosidade das restantes composições do pintor, paisagens, entre as quais surge um outro exemplar adquirido por Macedo em 1953, o *Recanto de aldeia* (1882-1890), pequeno óleo sobre madeira de contornos expressivos identitários da prática ar-livrista do naturalismo português de finais do século.

Consolidar o núcleo de obras de Silva Porto já reunidas no MNAC em 1944 era projecto, seguramente, de Macedo, pela importância que o pintor alcançara na história da pintura portuguesa de Oitocentos e pelo desafio que se lhe apresentava, perante a representatividade do conjunto de obras já existentes no acervo. Contudo, de entre as opções tomadas, destacam-se duas obras de temática de paisagem, rural, a primeira, *Paisagem com vista de Sintra* (1879-1881), adquirida em 1948, e *Vindima* (1881-1893), em 1949. Apresentam ambas, reforçando, a vertente plástica e lumínica

⁶³⁴ Artistas integrados no período que Macedo denomina, na sua historiografia, de *Romantismo Naturalista*.

da prática pictórica de Silva Porto, apreendendo o motivo no seu contexto e recriando-o na essencialidade diáfana das formas. A par destas obras, Macedo volta a integrar no acervo mais um *Auto-retrato* (1870-1873), o de Silva Porto, adquirido em 1954, imagem do pintor ainda jovem que amplia a galeria de artistas oitocentistas.

O núcleo dos naturalistas é reforçado com a incorporação da obra de José Malhoa, *Clara* (1903), integrada em 1955 por doação do Ministério dos Negócios Estrangeiros, figuração do sentimento plástico do povo português e registo identitário de uma das vertentes explorada pela expressividade do naturalismo português e por *Paisagem* (1885), do mesmo pintor, mais uma vez uma obra incluída no legado da viúva de Columbano, que reforça a representação paisagista em Malhoa reconhecida pelo nítido contraste com a obra, de datação posterior, *Outono* (1918), já do acervo do MNAC. Ainda referência à aquisição da obra de António Ramalho, *Retrato de Abel Acácio Botelho* (1889), adquirido em 1952, introduzida no discurso explicativo da colecção como uma peça que, por contraste, reforça a consistência plástica da pintura portuguesa de final de Oitocentos, estudada e divulgada por Diogo de Macedo.

Um outro núcleo de obras muito estimado por Macedo é o de Columbano, não só pela sua qualidade intrínseca e seu significado histórico para a geração de pintores dos finais do século XIX e inícios da centúria seguinte – posicionado historiograficamente a par de Silva Porto, e sobre quem Diogo de Macedo publicara diversos ensaios –, como pelo facto de o ter antecedido no MNAC e colaborado para a efectivação do museu de arte contemporânea. Deste pintor, reuniu-se no MNAC o núcleo de maiores dimensões, formado por duas doações da viúva, uma primeira, em 1930 – antes da direcção de Diogo de Macedo – e uma outra, um legado, já em 1945⁶³⁵, para além de diversas outras obras doadas por particulares e um conjunto significativo de obras adquiridas pelo Estado. Deste conjunto, inicia-se a análise pela obra deixada inacabada pelo pintor, datada do ano da sua morte, um *Auto-Retrato* (1929), incluído no legado de 1945, que para além do interesse expressivo da composição e da temática tratada – tão do agrado de Macedo – permite, no percurso expositivo, estabelecer um contraponto com o seu anterior *Auto-retrato* (1904),

⁶³⁵ O legado da viúva de Columbano, Emília Bordalo Pinheiro, incluía igualmente obras de outros artistas, que integraram, desta forma, a colecção do MNAC.

integrado no MNAC aquando da doação de 1930, pelo contraste expressivo e plástico existente entre ambas as composições.

Da extensa lista de obras incorporadas durante estes anos, sublinha-se, de facto, a importância do conjunto de retratos, tema com o qual Columbano se impõe na história da arte portuguesa com uma identidade muito própria e que Macedo reforça, enriquecendo a colecção, com diversos exemplares quer em resultado de doações ou depósitos como é o caso do já referido *Retrato de Antero de Quental* (1889), resultante do depósito da proprietária, quer o *Retrato do poeta Bulhão Pato* (1883), adquirido por ocasião da reabertura do MNAC, em 1945. Acresce a este grupo, outros exemplos como o *Retrato de Oliveira Martins* (1891), adquirido em 1947, o de *Eugénio de Castro* (1893), adquirido pela Direcção-Geral da Fazenda Pública, em 1947 e, em depósito no MNAC, o de *José Queirós* (1885), adquirido em 1951, ou o de *Batalha Reis* (1892), doado pela filha do retratado, em 1947⁶³⁶. De entre a diversidade de obras doadas pela viúva de Columbano, neste caso específico no legado de 1945, referência para uma pequena obra intitulada *O Rapaz do cântaro* (s.d.), da autoria de Henrique Pousão, única obra no acervo do museu que Macedo reproduz num artigo no *Mundo Literário*, a propósito da exposição temporária então organizada no MNAC, apresentando a obra deste pintor⁶³⁷.

O núcleo dedicado a Columbano consolida a sua representatividade histórica e estilística com a concretização, em 1953, de uma antiga intenção de Macedo: a incorporação do retrato colectivo *O Grupo do Leão* (1880) na colecção de arte contemporânea do MNAC, representação da identidade do grupo do naturalismo português encenada por Columbano para fixar em imagem a memória das convicções de uma geração, revelava-se, para Macedo, como a pedra-de-toque sem a qual o núcleo de pintura oitocentista finisse perdendo consistência histórica.

⁶³⁶ Processo de doação que demorou sete meses a ser concluído, iniciado com um ofício de Diogo de Macedo, datado de 22 de Maio de 1947 [Cf. Ofício (cópia) [L.º12, n.º 99] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 22 Maio 1947/MNAC. Correspondência Expedida] e terminado com o documento de recepção da obra no museu [Ofício (cópia) [L.º12, n.º 227] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 12 Dezembro 1947/MNAC. Correspondência Expedida].

⁶³⁷ Diogo de Macedo, "Pousão e Columbano", *Mundo Literário*, n.º 3, 25 Maio 1946, pp. 1; 5.

Mas, Macedo posicionava o naturalismo português muito para além das manifestações artísticas do grupo fundador e nele incluía a reinterpretação de outros pintores, em actividade na viragem do século XIX para o XX. De facto, as incorporações no MNAC também reflectem este mesmo pressuposto e, de entre as obras ingressadas no museu, cita-se, pela sua clara relevância para o entendimento da colecção, *Campina dos Alamos (Alentejo)* (1898) de D. Carlos de Bragança, integrada em 1948 por legado de um coleccionador particular, que pela imposição visual da vastidão do espaço na composição paisagística, se reforça este pressuposto quando colocada a par, no circuito expositivo, com a obra *Milheiral* (1889), de Carlos Reis, da colecção do MNAC desde 1911.

De entre um conjunto de obras de qualidade heterogénea que caracterizam as incorporações, promovidas por Diogo de Macedo, dos artistas deste tempo histórico, os nascidos, *grosso modo*, entre as décadas de 1960-70, destacam-se, ainda, pela sua relevância no conjunto do acervo, o caso de Veloso Salgado e a obra *Retrato de Julieta Hirsch* (1887), adquirida em 1952, que introduz na narrativa deste pintor uma filiação ao naturalismo oitocentista português, num contraponto formal com a obra *No cemitério* (1890), de nítida influência francesa, diferenciado dos exemplos de temática histórica com *Morte de Catão* (1888) ou mitológica em *Amor e Psyché* (1891) que já integravam o acervo do museu. E, se da primeira geração de naturalistas o MNAC teve um dos seus membros como director, o pintor Adriano Sousa Lopes representa os artistas nascidos no último quartel de Oitocentos. Deste artista, após a sua morte e graças ao processo de doação da família concluído em 1946, o MNAC reuniu um núcleo diversificado de obras do pintor no qual se empenhou institucionalmente Diogo de Macedo na selecção criteriosa de trabalhos que com base nas obras já propriedade do MNAC, como *As Ondinas* (1908) e *O cinzelador* (1905), integra temas de paisagem como *Veneza* (1906-1908), *Velas na luz* (1930) ou *Moliceiros ao sol* (s.d.), em contraponto com os retratos intensamente expressivos de *A blusa azul* (c. 1920) e *Retrato de Mme. S.L.* (1927).⁶³⁸

⁶³⁸ Do naturalismo tardio, Macedo admite a incorporação de cerca de 75 obras, entre óleo, desenho e gravura - este último núcleo constituído, maioritariamente, por doações do Banco de Portugal, realizadas entre 1945 e 1946. Contudo, este grupo de aquisições não possui nem representatividade

A colecção integra ainda um outro núcleo representativo dos artistas das primeiras décadas de Novecentos que correspondem aos companheiros de geração de Diogo de Macedo e, para reforçar a representatividade do grupo, Macedo desenvolve uma articulada política de incorporações no acervo do MNAC da qual resulta a integração de cerca de 70 novas obras. Dos artistas falecidos, referência para Amadeo de Souza Cardoso, já representado na colecção com dois pequenos óleos, *Café de Paris*, datados de 1908 e adquiridos pelo Estado em 1942, apontamentos plasticamente modernistas, modelos de uma singular liberdade expressiva, filiadas no seu convívio parisiense. Em 1953, Macedo alarga a representação de Amadeo com a aquisição de três óleos sobre cartão, *Cabeça* (c. 1914-15), anteriormente propriedade do pintor Eduardo Viana. Operação articulada, muito provavelmente, com a sua doação da composição, *Tristezas, Cabeça* (c. 1915), realizada no mesmo ano de 1953, exemplos anunciadores de uma vanguarda que se multiplicará em múltiplos percursos.

A Mário Eloy, Macedo adquire para o MNAC, em 1945, o *Auto-Retrato* (c. 1928), obra moderna na plasticidade da forma e cor, e entre 1951 e 1953 incorpora na colecção mais três obras referenciais da história da arte portuguesa de meados do século XX, *O poeta e o Anjo* (1938), aquisição em 1951, o *Retrato do bailarino Francis*, doação do retratado em 1952, e o *Balarico no Bairro* (1936), aquisição em 1953. Iniciando, desta forma, a constituição de um núcleo representativo da obra deste pintor num museu público, destacando-o no curso histórico da arte do século XX⁶³⁹. Procurando reforçar a representação de Almada Negreiros na colecção do MNAC, Macedo integra no acervo a obra *Acrobatas* (1947), adquirida directamente ao artista na exposição de 1952, realizada na Galeria de Março, em Lisboa, para além de um conjunto de desenhos, adquiridos entre 1946 e 1952, em consonância com os exemplares já integrados na colecção. No ano seguinte, Macedo integra no acervo do MNAC uma obra de Sarah Affonso, *Meninas* (1928), adquirida igualmente na Galeria de Março, numa exposição individual da artista, uma imagem plástica que pontua a

histórica nem relevância expositiva no percurso delineado por Macedo para as oito salas do museu. Esta prática justifica-se, para além das pressões políticas, sociais e comerciais a que estava sujeito enquanto representante de uma instituição pública, pelo objectivo de constituir um acervo representativo da arte portuguesa do século XX utilizando um critério enciclopédico mais do que crítico, fenómeno que não se verifica de forma tão evidente na selecção de obras de outros períodos históricos.

⁶³⁹ Diogo de Macedo retratou Mário Eloy em 1932, obra também incorporada no acervo do MNAC.

participação da pintora na história da arte portuguesa de Novecentos. Uma outra mulher a referir no processo de clarificação da política de incorporações no MNAC, neste período, é a pintora Milly Possoz, já representada na colecção com uma obra em guache, adquirida em 1942, mas que com as aquisições (num total de sete) realizadas por Macedo, e entre as quais se destacam *Paris – Quai Voltaire* (1930-37) e *Praia de Pescadores – Cascais*, fortalece-se a sua representatividade no acervo do museu.

Ainda no núcleo de pintores desta geração evidencia-se o grupo de obras de Eduardo Viana integradas na colecção do museu durante a década de 1950, que se juntaram a *Interior* (1914), integrada no MNAC em 1914, e a *Pousada de ciganos* (1923) e *Nu* (1925), ambas adquiridas durante a direcção de Sousa Lopes. De entre as incorporações promovidas por Macedo, destacam-se, pelo seu significado histórico e relevância expressiva, *Guitarra minhota* (1943), adquirida em 1944, e *A Revolta das bonecas* (1916), doação da pintora Mily Possoz, em 1958, uma obra que incorpora a experimentação do modernismo português das décadas iniciais de Novecentos. Um pintor representativo da plasticidade de uma das vertentes do modernismo português é Dordio Gomes, cuja obra já se encontrava representada no MNAC mas que a acção de Diogo de Macedo possibilita a incorporação de uma composição emblemática da sua produção, *Éguas de manada* (1929), adquirida em 1956⁶⁴⁰. E referência ainda, entre a variedade de obras que integraram o volume de incorporações deste período, para a doação de Diogo de Macedo, em 1945, da obra de Armando de Basto, *No meu atelier em Paris* (1913), única do pintor na colecção mas significativa no contexto sociocultural para que remete e exemplar na linguagem plástica que prenuncia.

Na década de 1950, Diogo de Macedo inicia no MNAC um processo de aquisição de obras de arte a jovens artistas, com especial enfoque em trabalhos recentes, motivado pela convicção da importância em apoiar a criação artística efectivamente contemporânea. Sobre esta sua escolha, dirá, em 1959, José-Augusto França, "este salto é o mais belo título de Diogo de Macedo. Corajosamente o deu - contra o seu próprio gosto de formação romântica, e só guiado por uma confiança na

⁶⁴⁰ É incorporada uma outra obra de Dordio Gomes, *O rio Douro* (1935), por doação de Diogo de Macedo, em 1945.

verdade do tempo"⁶⁴¹. Uma ideia que suporta o juízo de que Macedo elaborava, com base na experiência da gestão do museu, um programa de incorporações fundamentado em duas vertentes, relacionáveis entre si e simultaneamente estruturantes para a missão do museu: por um lado, o percurso histórico, plasmado na obra de arte e nas manifestações artísticas dos seus intervenientes, que molda o circuito expositivo da mostra permanente da colecção e, por outro, a expressão da contemporaneidade que permite vivificar o discurso museológico e, simultaneamente, apoiar a criação artística. Macedo promove, intencionalmente o diálogo entre estas duas temporalidades, procurando recentrar, placidamente, o museu na sua identidade, a expressão da modernidade enquadrada pelo registo histórico. A par da subjectividade do gosto do escultor-crítico, Macedo exerce a função de director, permeabilizando a colecção aos novos criadores, promovendo a aquisição de cerca de 50 obras, registadas entre 1951 e o início de 1959⁶⁴².

Deste modo, incorporam as colecções do MNAC um núcleo de obras onde figuram *Mulheres de pescadores* (1951), de Júlio Resende, adquirida ao pintor em 1951, *Paisagem* (1954) e *Velas* (1955), de José Júlio, *Fuencarral* (1953), de Rui Filipe, adquiridas em 1957, que exploram a desconstrução do figurativismo da paisagem pela apropriação geometrizarante do real, a par de outros autores como Júlio Pomar, representado por duas obras adquiridas, em 1952, na Galeria de Março, *Menino com um galo morto* (1948) e o desenho, *A refeição do menino* (1951) e Querubim Lapa, com *O espelho quebrado* (1950), adquirido ao artista, em 1956. A secção de pintura da segunda metade de Novecentos é reforçada, assim, por mais outras incorporações como a obra de Marcelino Vespeira, *Noctívolo* (1951), adquirida ao artista em 1954, e a de Cândido Costa Pinto, *Aurora hiante* (1942), adquirida em 1952, obras que apresentam outros novos campos experimentais da contemporaneidade e que a sua integração em colecção pública é um importante sinal da vontade institucional de os legitimar. Igual intenção se atesta com a obra de Maria Helena Vieira da Silva, *Casas* (1957), ou a de Fernando Azevedo, *Cidade* (1955-56), ambas adquiridas em 1957, ou o

⁶⁴¹ José-Augusto França, "O seu mais belo título", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 295-297 (Número Comemorativo).

⁶⁴² Note-se que Diogo de Macedo pretendeu transferir o núcleo dos pintores do romantismo português para o Museu Nacional de Arte Antiga e identificar como marco histórico de viragem para a contemporaneidade, a proposta naturalista de finais de '80 do século XIX.

Lirismo azul (1958), doada por Manuel D'Assumpção em 1958, e *Meditação* (1958), adquirida, nesse mesmo ano, ao artista. Neste pequeno grupo de artistas, em construção e suportado pelo curso do tempo, importa ainda incluir um outro conjunto de obras em gravura, técnica em franca expansão a partir dessa década de 1950, representado por Cipriano Dourado com *Plantadora de arroz* (1954), adquirida ao artista nesse mesmo ano, *O atelier* (1957) de Teresa de Sousa e *A Trapeira*, de Alice Jorge, ambas adquiridas em 1957.

Diogo de Macedo decide, igualmente, proceder à distribuição por diversos museus de província de algumas das obras do MNAC não seleccionadas para integrar o acervo em exposição como forma de ultrapassar as deficitárias condições de conservação das reservas do museu. São escolhidos para este efeito o Museu de Condes de Castro Guimarães (em Cascais), Museu de José Malhoa (Caldas da Rainha), Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto), Museu Regional de Évora, Museu de Santos Rocha (Figueira da Foz), Museu de João de Castilho (Tomar) e Museu de Machado de Castro (Coimbra), que acolheram em depósito, com a condição de serem permanentemente expostas, um total de 20 obras (entre escultura e pintura).

Identifica, ainda, como medidas prioritárias, a desenvolver no âmbito da gestão da colecção, por um lado, o processo, moroso mas necessário, de fundição em bronze, pelo método de cera-perdida, de obras referenciais da escultura portuguesa como forma de combater a deterioração dos materiais de origem, como o gesso, destacando, neste contexto, a necessidade de integrar no orçamento do MNAC, “como despesa eventual”, a fundição em bronze do modelo em gesso d’ *O Desterrado* (1872), de António Soares dos Reis⁶⁴³, que corria o risco de degradação e “perder-se totalmente, sendo uma obra-prima daquele artista”. Diogo de Macedo precisará ainda da anuência por parte da tutela da dispensa de concurso para a adjudicação do

⁶⁴³ Ofício (cópia) [L.º10, n.º 252] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 16 Julho 1945/MNAC. Correspondência Expedida. A obra em mármore integrava o acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis, remetido pela Academia Portuense de Belas-Artes. Este processo de fundição em bronze da obra de Soares dos Reis é iniciado por despacho do Ministério das Finanças, datado de 13 de Agosto de 1948, autorizando a entrega da saída da obra a Augusto Abreu, técnico responsável pelo trabalho.

trabalho a Augusto Abreu⁶⁴⁴, oficina que liderava o processo técnico de cera perdida, cujo trabalho seria dirigido e acompanhado pelo próprio Macedo, na qualidade de escultor e de director do museu. Neste projecto, Macedo seguia a prática de museus de escultura de sua eleição, como o de Rodin, cujo catálogo, adquirido provavelmente na sua segunda estada em Paris, conservava na sua biblioteca particular⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ Diogo de Macedo justifica neste mesmo ofício a necessidade do trabalho de fundição ser entregue a esta oficina, explicando o processo de execução e as exigências necessárias à realização de uma obra de arte para um museu: “Existe em Portugal, apenas uma oficina de fundições em bronze pelo processo de cera-perdida, processo técnico incondicional para fundição de esculturas para Museus, que é dirigida por Augusto Abreu com oficinas em Odivelas, de suficientes fornos e perfeição nos trabalhos, nas quais se têm fundido as principais obras para o Estado, desde estátuas para praças públicas às esculturas de Soares dos Reis para o Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto”, Ofício (cópia) [L.º11, n.º 140] enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, à DGESBA, 12 Outubro 1946/MNAC. Correspondência Expedida.

⁶⁴⁵ *Musée Rodin*, Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, 1919.

5.3. A identidade do MNAC no seu projecto editorial

Como o público, por causas várias, frequenta pouco os museus que lhe pertencem, o Museu Nacional de Arte Contemporânea resolveu procurar esse público nos lugares da sua vida quotidiana para o encorajar a buscar, por sua vez, as obras que admira nestes tomos podendo estar certo que encontrará novas surpresas na observação directa das mesmas, compreendendo-as melhor e estimando-as quando as conhecer na realidade

Diogo de Macedo (1949)

Poucos anos após a reabertura do MNAC, e pretendendo articular a organização dinâmica do museu na disposição das suas salas e do circuito de visita da exposição com a sistematização da colecção de obras aí apresentadas, Macedo inicia, a par dessa tarefa eminentemente prática, a elaboração de duas colecções de livros de cariz mais teórico, estudos temáticos que intitula de "Museum. Monografias de Arte", constituída por quinze exemplares, iniciados em 1945, e "Cadernos de Arte", reunindo a publicação de dez exemplares, iniciados em 1951⁶⁴⁶. A maior diferença entre estas duas colecções reside no facto da primeira se restringir ao estudo das obras existentes no Museu Nacional de Arte Contemporânea, numa tarefa de sistematização da informação artística aí arquivada, e da segunda tratar de assuntos mais gerais sem a primeira preocupação de inventariação do acervo do Museu, tratando de temas de divulgação de interesse do grande público, com questões sobre a arte portuguesa, não circunscrita somente à época contemporânea. Como explica no prefácio do primeiro número da colecção *Museum*, esta nasce da necessidade de reunir informação sobre artistas portugueses contemporâneos representados na colecção do MNAC, num trabalho pioneiro do museu de arte contemporânea para divulgação do seu acervo. Diogo de Macedo elabora o discurso de apresentação de cada um dos temas apresentados nestes livros recorrendo a pesquisas já anteriormente realizadas, formulando juízos acessórios para a compreensão das especificidades subjacentes a

⁶⁴⁶ As obras inseridas na colecção "Museum. Monografias de Arte" são editadas entre os anos de 1945 e de 1955 (1945: n.º 1/1.ª série; 1947: n.º 2, n.º 3, n.º 4/1.ª série; 1948: n.º 5/1.ª série; 1949: n.º 6/1.ª série; 1950: n.º 7, n.º 8, n.º 9, n.º 10/1.ª série; 1953: n.º 1, n.º 2/2.ª série; 1954: n.º 3, n.º 4/2.ª série; 1955: n.º 5/2.ª série).

As obras inseridas na colecção "Cadernos de Arte" são editadas entre os anos de 1951 e de 1953 (1951: n.º 1, n.º 2, n.º 3, n.º 4; 1952: n.º 5, n.º 6, n.º 7, n.º 8; 1953: n.º 9, n.º 10). No décimo volume há ainda referência a um décimo primeiro número sobre Henrique Pousão que acabou por não ser editado.

cada um dos artistas estudado, enquadrando-os por acontecimentos do quotidiano que, ao humanizar o discurso, lhe retiram o peso da erudição.

As presentes monografias são estudos de aproximação às obras, de características generalistas, dirigidas ao grande público numa aposta provavelmente motivada pela sua perspectiva de constante abertura do museu à cidade e um legado de organização e conhecimento interno dos seus artistas como medida preliminar para futuros ensaios de aprofundamento desta temática. Para além do apontamento crítico, Diogo de Macedo pretende igualmente dotar esta primeira colecção de uma componente visual com a reprodução gráfica de imagens da obra estudada de forma a chegar mais facilmente ao público e permitir um contacto com a obra de arte. A vantagem resultante da divulgação da imagem da obra de arte foi também um assunto abordado no decurso das suas palestras radiofónicas proferidas em 1945-46 na Emissora Nacional, acerca da qual Macedo sublinha a importância que a imagem tinha alcançado no domínio da história da arte, nas últimas décadas, fruto dos avanços técnicos da fotografia e das artes gráficas. A escrita e a oratória são auxiliares da reprodução fotográfica, reforça, e o “professor e o crítico da especialidade, quase não precisam hoje da palavra nas suas lições. Basta-lhes um bom ficheiro e uma tela de estampagens cinematográficas, para exercer os seus magistérios.”⁶⁴⁷

Esta colecção de quinze exemplares inseriu-se no programa de iniciativas do "Grupo dos Amigos do Museu de Arte Contemporânea", órgão desenvolvido pelo director Macedo, constituído à semelhança da associação do Museu Nacional de Arte Antiga, criada em 1912. Os objectivos que orientam a publicação da outra colecção, "Cadernos de Arte", são semelhantes no que respeita ao interesse do autor em abordar a temática dos artistas nacionais e da sua produção estética sem componente erudita mas com a particularidade de não se restringir às obras existentes no museu. Esta colecção não apresenta, por outro lado, a mesma profusão de imagens verificada na primeira, mantendo-se, contudo, o mesmo espírito pedagógico e o propósito de divulgação da arte com vista à educação do gosto do público e consequente

⁶⁴⁷ Diogo de Macedo, *Sumário histórico das Artes Plásticas em Portugal*, Lisboa, 1946, p. 7.

familiarização com a problemática estética⁶⁴⁸. As obras são estruturadas seguindo um programa de sistematização, causalidade e registo temporal das sucessivas manifestações artísticas de forma a ultrapassar os primeiros propósitos a que os livros se destinavam inicialmente. Em nota anexa ao primeiro volume da “Museum”, Macedo identifica os objectivos da série como “sem preocupações críticas e apenas servindo fins de propaganda de certas obras de arte pertencentes ao Património da Nação, se publica esta brochura, primeira duma série que terá imediato prosseguimento.”⁶⁴⁹

A política editorial promovida por Diogo de Macedo relacionava-se igualmente com um outro objectivo mais abrangente, e que se interliga inevitavelmente com o próprio processo de gestão e estudo das colecções do MNAC, o de criar um arquivo sistemático para o museu, tarefa que necessitaria da integração de um novo funcionário que assegurasse o tratamento de toda a documentação. Macedo solicita à tutela, na sequência deste propósito, a integração de um escriturário para execução de serviços de secretaria, para “organização de catálogos, inventários, arquivos, ficheiros e actividades de biblioteca” (entre estas, identifica novas e importantes funções a assumir por este funcionário como sejam as de arquivo e organização de clichés fotográficos, de sistematização do cadastro individual dos artistas representados nas colecções do MNAC, da edição de fichas de inventário - referindo novamente a importância da reprodução fotográfica em cada uma das fichas tratadas – do mapeamento das obras existentes no museu e das depositadas noutras instituições e edifícios do Estado, elaboração de um ficheiro com recortes de imprensa sobre as actividades do MNAC e artistas da colecção, inventário bibliográfico de catálogos de exposições particulares, dos exemplares da biblioteca do museu (como monografias, artigos de jornais, revistas e folhetos “que auxiliem a história futura”), elaboração de um arquivo de estampas, de desenhos, de gravuras em madeira e de lâminas em metal, assim como de um arquivo de cartas e documentos referentes ao museu. O

⁶⁴⁸ cf. Diogo de Macedo, *Alcobaça*, “Cadernos de Arte, n.º X”, Lisboa: Edições Excelsior, 1953, pp. 23-24; cf. Diogo de Macedo, *Visconde de Meneses*, “Cadernos de Arte, n.º I”, Lisboa: Edições Excelsior, 1951.

⁶⁴⁹ Diogo de Macedo, *Columbano*. “Concerto de Amadores”, 1.ª série, “Colecção Museum. Monografias de Arte, n.º 1”, Lisboa: Bertrand Irmãos Lda., 1945, p. 24.

projecto foi iniciado por Macedo e assegurado pela equipa do museu, sem a contratação de qualquer novo funcionário.

Como necessidade primeira da sua conduta como director, destaca-se ainda a exigência da sistematização e estudo do acervo museográfico, a abertura do espaço do museu à novíssima arte ou a colecções de outros núcleos desconhecidos do público e a itinerância pelo país da sua colecção, através da organização de exposições temporárias, das quais publica os respectivos catálogos de divulgação.

Diogo de Macedo criara o museu possível dentro das contrariedades que ele próprio conhecia e respeitava, tentando, por várias vezes apressar o curso da sensibilidade estética revelando as novas expressões plásticas dos jovens artistas⁶⁵⁰. As limitações das suas funções como director, complexificam-se com a aproximação dos últimos anos da década de '50 e Macedo age dentro dos condicionalismos das suas funções, encontrando o equilíbrio, aquele que era para si a legitimidade possível do seu cargo oficial, muito "aquém daquilo que gostaria" de ter, provavelmente, realizado.

Com esta obra concluída, por imposição do destino, Macedo lega uma importante herança ao futuro director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Uma herança que exige uma resposta de responsabilidade e de continuação de uma obra de abertura ao mundo e à contemporaneidade da criação estética nacional, uma obra que Diogo de Macedo considera possível ser continuada e, consequentemente, melhorada, com o trabalho do então conservador do museu, Carlos de Azevedo. Macedo morre em 1959, deixando o desejo de que Azevedo seja nomeado como seu sucessor mas a sua vontade só é respeitada durante poucos meses, sendo Carlos de Azevedo substituído pelo pintor Eduardo Malta, que inflecte drasticamente a incursão dos desígnios desenhados por Diogo de Macedo durante os seus quinze anos de direcção. Durante a curta permanência como director, Carlos de Azevedo ainda

⁶⁵⁰ Almada relata um episódio passado com Diogo de Macedo no Museu de Arte Contemporânea durante uma visita de um ministro ao museu. Diz ele que o Ministro ao ouvir o director anunciar que iam entrar na sala dos artistas modernos tapou a cara e percorreu a sala rapidamente. Perante esta reacção, Macedo advertiu-o, lembrando-o que como ministro não podia fazer tal coisa. Ele recuou e prosseguiu a visita oficial [Almada Negreiros, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, p. 255 (Número Comemorativo)].

organiza a participação de Portugal na Bienal de Paris, desse ano, e inicia o processo de aquisição de um conjunto de obras de Amadeo de Souza-Cardozo, pintor revelado ao grande público na importante exposição retrospectiva de 1959, realizada no Salão do Palácio Foz, em Lisboa⁶⁵¹, que iriam reforçar o pequeno núcleo já existente no MNAC. A homenagem de que fala Bernardo Marques, "a melhor homenagem a prestar à memória Amiga de Diogo de Macedo é, a meu ver, não só desejar a continuação da sua obra no Museu de Arte Contemporânea, mas, acima de tudo, conseguir que se realize tudo aquilo que ele tanto desejara fazer"⁶⁵², ficou, efectivamente, por realizar. A homenagem oficial foi concretizada com a exposição retrospectiva de 1960, o reconhecimento real de toda a sua obra foi esquecido com o abandono dos seus mais caros pressupostos.

Defendemos, deste modo, a ideia de que Diogo de Macedo elabora um programa museológico para o museu, com um projecto determinado que articula investigação científica sobre a colecção com princípios orientadores da discursividade expositiva e objectivos precisos da sua divulgação pública. Macedo publica, em 1947, na sua rubrica "Notas de Arte", uma reflexão sobre o conceito de museu caracterizadora de algumas das linhas norteadoras da sua actividade no MNAC:

"os museus não são casas decorativas, não são exposições de luxo; não são centros de especulação estética. São instituições superiores a tudo isso, porque são necessidades impostas pela civilização e por isso tanto servem o povo simples como os escóis. Os museus são arquivos, selecção e exposição. A sua missão mais simples, embora tenha outras mais complexas, é a educação. Essa educação faz-se sem esforço algum, mesmo sem palavras, que a imagem substitui singelamente, agradavelmente, naturalmente por meio de comoções contemplativas. Quem gosta aprende a gostar mais e passa depois a compreender porque gosta"⁶⁵³.

⁶⁵¹ *Amadeo de Souza Cardoso, 1887-1917*, Jean Cassou (pref.); Almada Negreiros (pref.), Lisboa: SNI, 1959.

⁶⁵² Bernardo Marques, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, p. 273 (Número Comemorativo).

⁶⁵³ Diogo de Macedo, "Notas de Arte", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XXXII, n.º 111, Lisboa, Junho 1947, p. 145.

Este pensamento permite, com toda a certeza, individualizar e analisar políticas de intervenção social do museu na comunidade em que se insere e contextualizar os condicionalismos externos, as possíveis opções estratégicas desadequadas, os museus estrangeiros de referência e a crítica dissonante de alguns agentes culturais seus contemporâneos. Reforça esta mesma ideia de que existia um projecto directivo por si construído e delineado para o MNAC, o facto de Diogo de Macedo ter sugerido para seu sucessor no cargo o nome do então conservador do MNAC, Carlos de Azevedo, seu colaborador próximo, como forma, muito provavelmente, de ver assegurada uma continuidade programática, aliada a uma renovação geracional que era, contudo, necessário verificar-se.

Parte IV. A internacionalização da intervenção institucional de Diogo de Macedo

Capítulo 6. Participações oficiais de Diogo de Macedo em exposições internacionais, durante o período de direcção do MNAC (1944-1959)

6.1. *Exposição de Arte Portuguesa (Luanda e Lourenço Marques)*

Não tenho notícia de anteriormente a estas exposições viajadoras, outras se terem efectuado em Portugal; mas eu não sei tudo quanto os Portugueses têm sonhado, resolvido e feito

Diogo de Macedo (1958)

Em 1948, já director do MNAC, Diogo de Macedo é designado pelo Ministro das Colónias, Teófilo Duarte (1898-1958), para a organização de uma grande exposição itinerante de arte portuguesa, a exhibir nas cidades de Luanda e Lourenço Marques, que nas palavras do ministro, constituiria a oportunidade de “dar a conhecer aos portugueses das duas mais extensas e populosas parcelas do Império (...) o património artístico nacional”⁶⁵⁴. Macedo integra a equipa de organização e montagem da mostra, que integra mais dois funcionários da Agência Geral das Colónias⁶⁵⁵, assumindo o cargo de “organizador-delegado” para coordenar o processo de selecção das obras, as relações institucionais com os museus-emprestadores e a supervisão da montagem da exposição nessas duas cidades. O conjunto de obras apresentado resultou, maioritariamente, de empréstimos do Museu Nacional da Arte Antiga (MNAA), Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR), Museu de José Malhoa (MJM) e Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), para além da cedência de alguns objectos por coleccionadores particulares e artistas⁶⁵⁶. Pretendeu-se com esta selecção que a

⁶⁵⁴ Teófilo Duarte, *Exposição de Arte Portuguesa em Luanda e Lourenço Marques*, Lisboa: Bertrand Irmãos, Lda., Agosto/Setembro, 1948, s.p.

⁶⁵⁵ Identificados no relatório do ministro Duarte Teófilo: Pedro Ferro e Mário Veríssimo.

⁶⁵⁶ Empréstimos solicitados após a aprovação do projecto pelos Ministérios da Educação Nacional e das Finanças, organismos “detentores e organizadores do Património Artístico da Nação” como Diogo de Macedo os identifica na rubrica “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXV, n.º 124, Agosto 1948, p. 76. Para além das instituições anteriormente citadas, deve incluir-se, também no grupo de emprestadores, o Secretariado Nacional de Informação que emprestou uma única obra, o *Busto de Salazar* (bronze), da autoria do escultor Francisco Franco.

exposição apresentasse uma visão geral da história da arte portuguesa, incluindo pintura, escultura e ourivesaria. O embarque das obras, e respectiva equipa de concepção e montagem, foi iniciado em Julho de 1948 e noticiado por Macedo na *Ocidente* desse mês⁶⁵⁷ sendo que esta exposição itinerante foi um tema desenvolvido em posteriores edições da *Ocidente*.

A viagem às *províncias ultramarinas* tinha, ainda, como objectivo permitir que Macedo estudasse, *in loco*, da possibilidade de organização de um museu de arte nas duas cidades⁶⁵⁸ para apresentação de um núcleo de arte essencialmente proveniente da metrópole, não sendo equacionado a integração de um núcleo de *arte indígena* tão do agrado de Macedo e pelo qual tinha combatido há uma década atrás, tendo-se ficado, na altura, por um trabalho de inventário e cadastro das peças, num registo de cariz essencialmente etnográfico.

Após o regresso, Macedo refere no seu relatório final que para a criação dos referidos museus de arte, em Luanda e em Lourenço Marques, se tornaria necessário, na capital angolana, a aquisição do palácio junto ao edifício onde estava instalado o Museu de Angola⁶⁵⁹, devendo o novo museu de arte ficar associado a um centro de documentação, também a desenvolver na cidade. Em 1948, este museu reunia pequenos núcleos expositivos de espécimes, objectos etnográficos, armaria, arte sacra, arqueologia e alguns quadros de artistas locais, provenientes do território angolano e relacionados “com a sua história e com o seu passado”⁶⁶⁰. Em Lourenço Marques, de acordo com o mesmo relatório, seria necessário a construção de um edifício, destinado a museu e com uma área anexa para criação de uma biblioteca pública e um auditório. Ambos os museus deveriam incluir salas para organização de exposições temporárias uma vez que esta seria a forma mais acessível para, através de mostras itinerantes preparadas localmente ou em Lisboa, divulgar a actividade artística ultrapassando-se, assim, as limitações representativas dos seus pequenos acervos.

⁶⁵⁷ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXV, n.º 123, Julho 1948, p. 36

⁶⁵⁸ Então, denominados como *Museus Ultramarinos de Arte*.

⁶⁵⁹ Instituição criada em 1938 e localizada na antiga Fortaleza de S. Miguel. A biblioteca/arquivo funcionava em dependência contígua.

⁶⁶⁰ *No Tricentenário da Restauração (1648-1948). Contribuição do Museu de Angola*, Luanda: Imprensa Nacional, 1950, p. 11.

Esta “embaixada de arte”, como o próprio Macedo a denomina nesse relatório integrado no *Boletim Geral das Colónias* de Fevereiro de 1949⁶⁶¹, foi a primeira exposição que o estado português enviou à África portuguesa, com um conjunto de 118 peças, obras de arte antiga e contemporânea, que integrava 11 obras de pintura dos séculos XVII a XVIII, todas do acervo do MNAA, 68 obras de pintura dos séculos XIX e XX, com obras maioritariamente do MNAC (mas também do MJM, MNSR, de colecionadores particulares e de artistas), 18 obras de escultura dos séculos XVIII a XX, com obras do MNAA, MNAC, MNSR e de artistas portugueses e 21 peças de ourivesaria dos séculos XVII a XX, com 4 obras do MNAA e, as restantes, provenientes de três oficinas, em actividade e localizadas duas na cidade de Lisboa e uma, no Porto⁶⁶², com “obras modernas, que honram [a] tradição”. Para além das obras para exposição, Macedo reuniu ainda um conjunto de reproduções fotográficas de monumentos referenciais da arte portuguesa, exemplares de difícil, ou mesmo impossível, transporte pelas suas dimensões e localização ou por serem detentores de grande valor patrimonial e artístico, elemento impeditivo para a sua integração nesta itinerância. De entre as obras reproduzidas em imagem fotográfica, Macedo referencia, no prefácio do catálogo da exposição, o políptico da *Adoração de S. Vicente*⁶⁶³ e a *Custódia de Belém*, ambos apresentados no discurso expositivo como marcos principiadores dos núcleos de pintura e de ourivesaria da narrativa expositiva desta mostra itinerante. Estas reproduções fotográficas integraram, depois de encerradas as exposições, os acervos museológicos das duas instituições ultramarinas. Nesta exposição, Diogo de Macedo recua a narrativa até aos Descobrimentos, período de fixação das primeiras populações portuguesas em território africano, pretendendo-se percorrer o trajecto de arte nacional até à contemporaneidade. As 118 obras apresentadas são efectivamente uma súmula dos artistas mais representativos da história da arte portuguesa, na pintura e na escultura, de entre os séculos XVII a XX, sendo o núcleo de ourivesaria constituído por exemplares de prataria medieval, com o

⁶⁶¹ *Boletim Geral das Colónias*, ano 25.º, n.º 284, Lisboa: Agência Geral das Colónias, Fevereiro 1949, pp. 46-67.

⁶⁶² Em Lisboa, “Joalharia Leitão & Irmão” e “Ourivesaria Sousa, Pratas de Arte” e no Porto, “Ourivesaria José Rosas & Cª.”

⁶⁶³ Assim denominado por Macedo, seguindo a designação de José de Figueiredo em publicação de 1910.

recurso à reprodução fotográfica uma vez que era “impossível a deslocação dessas preciosidades”⁶⁶⁴ mas integrando, contudo, um pequeno conjunto de objectos de tipologias diferenciadas como uma salva, uma custódia, um cálice e um gomil, provenientes da colecção do MNAA e representativas da produção portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

O maior volume de obras centra-se nos séculos XIX e XX, como adiante se demonstrará, contudo os núcleos de pintura e escultura de épocas anteriores estão representados por três retábulos de pintura religiosa datados do século XVI e mais um conjunto de cinco pintores, “de primacial categoria”, do período seguinte, Domingos Vieira (1600-1678), um “expressivo retratista”, com *Retrato de D. Isabel de Moura* (c. 1635), Josefa d’Óbidos (1630-1684), “deliciosa compositora de quadros religiosos”, com *Anunciação*, Vieira Lusitano (1699-1783) e Pedro Alexandrino (1729-1810), também com obras de temática religiosa, e, por fim, Domingos Sequeira (1768-1837), “admirável retratista e, porventura, o maior desenhador que houve em Portugal”⁶⁶⁵, com 3 desenhos, de entre os quais um retrato da série *Deputados às Cortes de 1820*; no segundo núcleo, apresentando um menor conjunto de obras, recorre-se à exibição de dois modelos em barro cozido, com pouco mais de 30 centímetros, de Joaquim Machado de Castro (1731-1822), porque “seria dificultosa a apresentação de algumas daquelas muitas peças de escultura até ao século XVIII”⁶⁶⁶. Acerca da diminuta representatividade da arte medieval, Macedo justifica o facto pelos riscos que envolviam o transporte destas obras e, igualmente, por muitas das peças deste período estarem “ligadas à arquitectura dos monumentos”⁶⁶⁷. Como recurso, para ultrapassar esta lacuna, Macedo decide ainda integrar no percurso da exposição, para consulta do visitante, o primeiro volume da obra de Reynaldo dos Santos, *A Escultura*

⁶⁶⁴ Diogo de Macedo, *Exposição de Arte Portuguesa em Luanda e Lourenço Marques*, Lisboa: Bertrand Irmãos, Lda., Agosto/Setembro, 1948, s.p.

⁶⁶⁵ *ibidem*.

⁶⁶⁶ *ibidem*.

⁶⁶⁷ *ibidem*.

em Portugal, tomo dedicado aos séculos XII a XV, então editada pela Academia Nacional de Belas-Artes⁶⁶⁸.

Dos séculos seguintes, as obras apresentadas, e os autores seleccionados, são o espelhamento dos representados no circuito do MNAC, distribuídos cronologicamente, de 1800 aos finais do primeiro quartel do século XX. Na secção de pintura, do período romântico, surgem obras de Tomás da Anunciação (1818-1879) e Cristino da Silva (1829-1877), como exemplos da pintura de paisagem e de temática animalista, e de Visconde de Meneses (1820-1878) e Miguel Lupi (1826-1883) com um conjunto de retratos, nos quais Macedo filia, pertinentemente, as propostas mais tardias de Ferreira Chaves (1838-1899). Na escultura, reúnem-se duas obras de António Soares dos Reis (1847-1889), “o artista que melhor e com mais poder de criação caracterizou e representou as ansiedades plásticas de então”, *Busto de preto* (bronze) e *Condessa de Moser* (gesso), valorado como “o mais puro *Naturalismo Ideal* da arte portuguesa”⁶⁶⁹, evidenciando Soares dos Reis como figura de charneira da escultura de finais de Oitocentos. A par de Soares dos Reis, Macedo coloca José Simões de Almeida (1844-1926), parceiro de geração como gosta de frisar, representado com o *Busto de Duque d’Ávila*, um gesso do MNAC, associando a esta última obra, num processo de continuidade, autores de linguagem naturalista como Teixeira Lopes (1866-1942), com um empréstimo do MNSR, *Busto de Velho*, e António da Costa Motta (1862-1930), com a obra do MNAC, *Bernardim Ribeiro* (1907).

O naturalismo português é consistentemente revelado com a presença de vários dos seus mais representativos pintores, distribuídos por diversos núcleos temáticos, sendo o primeiro aquele que é efectivamente mais extenso no cômputo geral da exposição ao reunir obras essencialmente de paisagem e retrato, com pintores como Silva Porto (1850-1893), Marques de Oliveira (1853-1927), Alfredo Keil (1850-1907), Artur Loureiro (1853-1932), João Vaz (1859-1931), António Ramalho (1858-1916), Sousa Pinto (1856-1939), Carlos Reis (1863-1940), Veloso Salgado (1864-1945) e Roque Gameiro (1864-1933) numa ampla representação de 25 pintores com

⁶⁶⁸ Reynaldo dos Santos, *A Escultura m Portugal*, 2 vols., Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1948-1950. A biblioteca particular de Diogo de Macedo, hoje incorporada na Biblioteca Municipal de Vila Nova de Gaia, contém exemplares desta obra.

⁶⁶⁹ *ibidem*.

44 obras representadas; um segundo núcleo, de Henrique Pousão, com duas obras do MNSR, *Cabeça de Rapaz Napolitano* (1882) e um recanto da cidade de Roma; um terceiro, com José Malhoa, “o mais alegre de todos”, com duas representativas obras como *As Promessas* (1933) e *Conversa com o vizinho* (1932) e um último, com Columbano, pintor “enamorado pelas nuances de luz na intimidade” aqui representado pelos retratos de *Augusto Rosa* (1911), *Eduardo Brasão* (1909) e *Teixeira Gomes* (1911) e a composição *Frutos de Outono* (1907). A obra de António Carneiro (1872-1930) dá continuidade à expressão de Columbano, “seguido com lírico sentimento por António Carneiro, poeta místico de pintura”⁶⁷⁰, característica evidenciada na obra *Contemplação* (1911), também seleccionada para integrar a exposição. Na mais jovem geração, nascida nas décadas seguintes e num tempo por si caracterizado como “período transitorial para as liberdades do século XX” referência a Constantino Fernandes (1878-1920), Alves Cardoso (1883-1930) e Mário Augusto (1895-1941)⁶⁷¹ como artistas “fiéis à terra portuguesa” e “continuadores dos mestres do último quartel do século anterior” e, simultaneamente, Sousa Lopes (1879-1944), diferente nas suas soluções plásticas como “fugoso e sensual, (...) inspirado pelas orquestrais sinfonias da cor”⁶⁷², representado na exposição por três obras de temática de paisagem, tendo como exemplo *Velas na luz* (c. 1930) e *Veneza* (1906-1908) a marcarem a sua tónica expressiva.

A secção de pintura contemporânea constrói-se em redor de pressupostos naturalistas oitocentistas que permanecem pelas novas décadas de Novecentos num discurso muito pouco arrojado plasticamente e com obras que se cruzam com a paisagem, cena de costumes e retrato. O mesmo acontece com a escultura que, essencialmente centrada no retrato, inicia um segundo núcleo com Francisco Santos (1878-1930), José Simões de Almeida (1880-1950) e Anjos Teixeira (1880-1935), elo para a contemporaneidade de Novecentos mas guiado pelo pressuposto, anunciado por Macedo no texto do catálogo, de que todo o núcleo formava um “grupo de perfeita harmonia tradicional” percorrendo um conjunto significativo de artistas,

⁶⁷⁰ Diogo de Macedo, *Exposição de Arte Portuguesa em Luanda e Lourenço Marques*, Lisboa: Bertrand Irmãos, Lda., Agosto/Setembro, 1948, s.p.

⁶⁷¹ Neste núcleo, entre os diversos pintores representados na mostra este são os destacados no texto de apresentação inserido no catálogo da exposição.

⁶⁷² *ibidem*.

muitos ainda vivos, como Francisco Franco (1886-1955), Diogo de Macedo (1889-1959), António de Azevedo (1889-1969), Leopoldo de Almeida (1897-1975), Barata Feyo (1899-1990) e os mais jovens, Joaquim Martins Correia (1910-1999) e António Duarte (1912-1998).

Para a concepção desta exposição itinerante, encomenda oficial de um estado que se queria dar a conhecer propagandisticamente em território colonial recorrendo à arte como exercício de poder, Macedo refugia-se na expressividade artística que no período do naturalismo e a partir dele enformou a produção artística posterior, até à contemporaneidade, e pela qual se ia construindo uma falange de fiéis adeptos na sociedade portuguesa de então. Assim se confirma a apresentação formulada por Macedo dez anos mais tarde na *Ocidente* quando escreve que “em 1948, sob a escolha do Museu de Lisboa, uma centena de obras de arte, contemporâneas e antigas, juntamente com duas dezenas de peças da nossa prataria, formaram exposição de romagem, que atravessou mares e foi a Luanda e a Lourenço Marques, para revelar a tantos milhares de Portugueses das províncias ultramarinas, o valor da arte metropolitana, elucidada por conferências e lições à mocidade escolar.”⁶⁷³

O trajecto ultramarino, da exposição, inicia-se em 20 de Julho de 1948, do cais de embarque na Rocha do Conde de Óbidos, no paquete *Império*, rumo à cidade de Luanda, com 40 caixotes com obras de arte e um conjunto de 65 volumes – oferecidos pela DGEMN, pela Academia Nacional de Belas-Artes e por autores e livreiros de publicações sobre arte – destinados às bibliotecas de Luanda e Lourenço Marques, para além de um outro conjunto de fotografias para serem expostas junto às peças e que no final se destinavam às instituições de acolhimento da exposição⁶⁷⁴. O paquete atraca em Luanda 10 dias depois, a 30 de Julho, e a exposição de arte portuguesa é inaugurada no dia 13 de Agosto de 1948 em duas salas do Palácio do Comércio de Luanda, obra arquitectónica de referência da permanência portuguesa em território africano, com a presença do Governador-Geral de Angola, José Agapito da Silva Carvalho, e integrada nas comemorações do Tricentenário da Restauração de Angola, a decorrer nesse mesmo mês. Os eventos de inauguração da exposição incluíram ainda a

⁶⁷³ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LIV, n.º 242, Lisboa, Junho 1958, p. 302.

⁶⁷⁴ Diogo de Macedo, *O Século*, Lisboa, 9 Julho 1948.

realização de uma conferência sobre arte portuguesa, por Diogo de Macedo, no Liceu Salvador Correia. No âmbito da exposição de arte foi ainda editado um catálogo, coordenado por Macedo, com diversas apontamentos sobre a história da arte portuguesa e sobre as obras em exposição⁶⁷⁵, para distribuição pelo público durante os 14 dias de funcionamento da exposição, exemplar “muito útil como auxílio para a compreensão das obras expostas, apreciado e coleccionado por amadores e servindo frequentemente de guia, por meio de transcrições, ao noticiário e à crítica das imprensas locais.”⁶⁷⁶

Encerrada no dia 26 de Agosto, e com um número de visitantes calculado em mais de 6 mil pessoas, Macedo deposita no arquivo do Museu de Luanda o material expositivo criado para a montagem, os livros e o conjunto de fotografias, de acordo com pré-definido pela organização da mostra. Parte depois em direcção a Moçambique a 5 de Setembro de 1948, no paquete *Mousinho*, chegando a Lourenço Marques, no dia 18 de Setembro. Aí, a exposição é montada em três salas do edifício dos Paços do Concelho⁶⁷⁷, tendo sido inaugurada no dia 27 de Setembro, no âmbito da qual Diogo de Macedo profere uma conferência, à semelhança do anteriormente ocorrido em Luanda. Ao fim de 20 dias de exibição⁶⁷⁸, e após o seu encerramento, o conjunto de fotografias e livros foram arquivados na Câmara Municipal da cidade, aguardando-se a fundação do futuro museu e organização da respectiva biblioteca⁶⁷⁹.

Estas duas exposições, programadas para uma itinerância pelas duas principais cidades do território português em África, foram, no percurso profissional de Macedo, um dos muitos exemplos da intervenção de Macedo em exposições temporárias, umas

⁶⁷⁵ Teófilo Duarte; Diogo de Macedo, *Exposição de Arte Portuguesa em Luanda e Lourenço Marques*, Lisboa: Bertrand Irmãos, Lda., Agosto/Setembro, 1948.

⁶⁷⁶ *Boletim Geral das Colónias*, ano 25.º, n.º 284, Lisboa: Agência Geral das Colónias, Fevereiro 1949, pp. 47-48.

⁶⁷⁷ Diogo de Macedo contou com a colaboração de dois artistas, na altura professores da Escola Técnica Sá da Bandeira, o pintor Frederico Ayres (1887-1963) e o escultor Silva Pinto (1848-1911).

⁶⁷⁸ No relatório de Diogo de Macedo lê-se: “podemos informar que esta 2.ª exposição teve um êxito superior ao da 1ª, sendo visitado por perto de 8000 pessoas que demoradamente examinavam as obras de Arte”, *Boletim Geral das Colónias*, ano 25.º, n.º 284, Lisboa: Agência Geral das Colónias, Fevereiro 1949, p. 53.

⁶⁷⁹ *Diário Popular*, Lisboa, 27 Novembro 1948.

de âmbito monográfico ou antológico, outras de temáticas mais abrangentes⁶⁸⁰, contudo, revestem-se de singular significado pela dimensão da missão, tanto no número de obras expostas como na sua dimensão ideológica, em que Macedo colaborou na qualidade de director do MNAC.

⁶⁸⁰ Exposições temporárias realizadas no MNAC, com edição de catálogo: *Miguel Ângelo Lupi e um Grupo de Pintores Românticos* [entre outubro de 1945 e Março de 1946]; *Exposição Sousa Lopes (obras doadas ao Estado)* [Dezembro 1945]; *Exposição Temporária da Obra de Henrique Pousão* [Abril de 1946]; *Columbano* [Abril de 1948]; *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Columbano* [Novembro 1957, com inauguração a 9 de Novembro];

6.2. Colaborações com o SNI: as Bienais de Veneza e de S. Paulo

Não são apenas a cortiça e o vinho do Porto que tornam, com suas famas e qualidades, conhecido o préstimo de Portugal. A Arte é também um bom transmissor.

Diogo de Macedo (1958)

Diogo de Macedo integra, em 1950⁶⁸¹, a comissão responsável pela primeira representação portuguesa na 25ª *Bienal de Veneza*, a segunda edição no seu segundo ciclo pós-guerra⁶⁸², que reunia a representação de 26 países, entre os quais se contava com a primeira participação dos dois países ibéricos. A comissão portuguesa, sob a tutela do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) e coordenação do então *chefe da secção de Artes e Exposições* – 1ª secção da 3ª Repartição do SNI – Francisco d’Avillez (1903-1975), integrava igualmente o pintor Carlos Botelho (1899-1982) que enquanto membro dos Serviços Técnicos do SNI colaborou em muitas outras participações externas.

A representação de 1950 reuniu um conjunto de 12 pintores e 5 escultores⁶⁸³, tendo Diogo de Macedo colaborado com o SNI no processo de selecção das obras e na produção do respectivo catálogo. No texto de apresentação, Macedo designa o conjunto de obras apresentado não uma “representação da arte portuguesa” mas uma amostragem de “uma pequena parte daquela expressão artística”⁶⁸⁴. O grupo de pintores seleccionados para a exposição de 1950, numa mostra internacional de arte contemporânea, iniciava-se com artistas nascidos a partir do ano de 1886⁶⁸⁵ que

⁶⁸¹ A representação portuguesa, com edição de um catálogo/folheto com texto de apresentação e listagem das obras apresentadas, não foi instalada em pavilhão próprio.

⁶⁸² cf. Lúcia Afonso, *DIAS DE SAÍDA. O SNI e a Bienal de São Paulo na génese da internacionalização contemporânea da arte portuguesa (1951-1973)*, tese de doutoramento em História da Arte. Especialidade Museologia e Património, Lisboa: FCSH-UNL, 2018, pp.52-53.

⁶⁸³ São expostas obras de Francisco Smith, Abel Manta, Eduardo Viana, Dordio Gomes, Carlos Botelho, Mário Eloy, Eduardo Malta, Henrique Medina, Maria Helena Vieira da Silva, Estrela Faria, Cândido Costa Pinto, Júlio Resende, Francisco Franco, Diogo de Macedo, Leopoldo de Almeida, Salvador Barata Feyo e António Duarte.

⁶⁸⁴ *Partecipazione Portoghese alla XXV Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, Junho/Outubro, 1950.

⁶⁸⁵ Esta é a data de nascimento atribuída no catálogo da Bienal a Francisco Smith e a Francisco Franco no entanto, o primeiro, nasceu em 1881 e o segundo, em 1885 (engano intencional ou simples gralha tipográfica colocava de qualquer modo estes dois pintores com datação mais próxima do final dos anos ’80 de Oitocentos, em início de actividade justificadamente na primeira metade do século XX, como era pretensão da organização da bienal).

Macedo procurou representar com obras de anos mais recentes, recuando até década de 1920. Note-se que do escultor Francisco Franco, o primeiro artista citado na listagem de obras organizada por ordem cronológica de nascimento, é representado com uma *Cabeça*, de 1949, e Francis Smith, com *Escadinhas de Lisboa*, muito provavelmente a obra de 1934. Nos restantes pintores apresentados surgem obras de Eduardo Viana, como *Pousada de Ciganos* (1923), *Casas de Malakoff*, de Dordio Gomes, do mesmo ano, ou *Rio Douro*, de 1935, e Abel Manta, *Cabeça de Mulher* [*Mulher da Nazaré*⁶⁸⁶], de 1931. Ainda nascidos em Oitocentos, estão também representados os escultores Diogo de Macedo, com *Busto de mulher*, de 1925, e Leopoldo de Almeida, com *Modelo*⁶⁸⁷. Na viragem do século, por um lado, Carlos Botelho, com três vistas de Lisboa, sem qualquer referência à datação das obras, Mário Eloy, com *Auto-retrato* (1930-1932) e *Retrato do pintor Paulo Ferreira* (1932-1934), a entrada de modernidade na mostra e, por outro lado, o convencionalismo da figuração de Eduardo Malta e de Henrique Medina, com obras de 1940 a 1950. Um conjunto representativo da expressividade plástica da nova geração de pintores portugueses, com três obras de Maria Helena Vieira da Silva, não datadas, de Cândido Costa Pinto, com *Aurora hiante* (1942), adquirida para o MNAC no ano de 1952, e de Júlio Resende, *Mulheres na Fonte*, de 1950. Na escultura, pontuam o novo século, Salvador Barata Feyo, com *Cabeça de rapariga*, e o mais jovem, António Duarte, com *Retrato de Bailarina*. Interessante verificar-se que todos os artistas do século XX eram, à data, *Prémio SNI*, com excepção de Vieira da Silva⁶⁸⁸, Henrique Medina e Costa Pinto, sendo que este último será galardoado no ano seguinte, em 1951. Acerca desta iniciativa de 1950, Macedo fala ainda da necessidade de se organizar uma “expedição mais vasta, nas futuras exposições, da representação doutros artistas portugueses, em pavilhão próprio, como a maior parte dos países da Europa ali os possuem.”⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ Denominação no catálogo da Bienal de Veneza.

⁶⁸⁷ Obra proveniente ou de colecção particular ou do próprio artista e sem datação no catálogo.

⁶⁸⁸ Maria Helena Vieira da Silva iria obter nacionalidade francesa em 1956. Em 1950, já Vieira e Arpad tinham visto recusado o pedido de nacionalidade portuguesa e apátridas tinham fixado residência no Brasil. Em 1950, a situação ainda não estava resolvida, sendo uma decisão ousada, a de Macedo, de integrar a pintora no conjunto de artistas seleccionados.

⁶⁸⁹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXIX, n.º 147, Lisboa, Julho 1950, p. 37.

Mas, o investimento político, e financeiro, desenvolvido na participação da exposição na cidade de Veneza não é contudo replicado nos anos seguintes, como critica Diogo de Macedo, anos mais tarde, nas “Notas de Arte” quando, recordando a representação portuguesa na bienal de 1950, afirma que “fomos uma única vez às Bienais de Veneza, e da experiência não tirámos lição, nem proveito, nem estímulo, voltando ao nosso condenável isolamento”⁶⁹⁰, desarticulando-se do intercâmbio artístico numa Europa em franca pujança cultural após os anos traumáticos da guerra de 1939-45. Macedo defendia, a continuidade da aposta na exposição de Veneza, sem prejuízo da participação em S. Paulo, como deixa perceber em: «Porque abandonaram os artistas portugueses as Bienais de Veneza, e se voltaram para as de S. Paulo, com a persistência que, em aspectos desiguais, tem sido de metódica presença? Porque voltaram costas à Europa e se viraram para a América? [...] Todavia, é de lastimar este descuido com Veneza, onde tão simpaticamente fomos recebidos e que tão simpaticamente continua à nossa espera. Ainda há pouco recebemos notícia de na próxima XXIX exposição estarem representados todos os países de aquém e além-mar, inclusivamente o Brasil, e só Portugal não comparece. Porquê esta ausência?”⁶⁹¹

Na verdade, tinha-se dado a inflexão para S. Paulo, participando-se na primeira edição da bienal, em 1951. No mês de Julho de 1951, iniciam-se os primeiros contactos da Casa de Portugal, em S. Paulo, com Diogo de Macedo solicitando a sua colaboração na organização da representação portuguesa à *I Bienal de S. Paulo*, a realizar no final de 1951⁶⁹². Para tal, constitui-se um júri formado por Diogo de Macedo, João Couto e Raul Lino, os dois primeiros, directores do MNAC e do MNAA, o último, vice-presidente da ANBA⁶⁹³, com a função de realizar uma selecção prévia do conjunto de obras então reunidas nas instalações do SNI, recebidas após o apelo formulado aos artistas portugueses para representação naquela exposição

⁶⁹⁰ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LIII, n.º 231, Lisboa, Julho 1957, p. 32.

⁶⁹¹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LIV, n.º 241, Lisboa, Maio 1958, p. 238.

⁶⁹² Ofício de Pedro Queirós, da Casa de Portugal em S. Paulo, a Diogo de Macedo, 13 Julho 1951/MNAC. Ofícios Recebidos. A aceitação por parte de Macedo é confirmada por novo ofício da Casa de Portugal datado de 26 de Agosto de 1951 e em que se confirma a coordenação do SNI.

⁶⁹³ De acordo com Lígia Afonso, este júri foi assistido por Francisco d’Avillez e por Carlos Botelho, no processo de produção da candidatura; cf. Lígia Afonso, *DIAS DE SAÍDA. O SNI e a Bienal de São Paulo na génese da internacionalização contemporânea da arte portuguesa (1951-1973)*, tese de doutoramento em História da Arte. Especialidade Museologia e Património, Lisboa: FCSH-UNL, 2018, p. 75.

internacional⁶⁹⁴. Desta lista de obras, foram excluídas pela direcção da bienal, já em S. Paulo, um conjunto de cinco obras por não se “ajustarem à linha moderna da Bienal”⁶⁹⁵.

De facto, a representação portuguesa acabou por ser constituída por 38 obras de 28 artistas nacionais, entre os quais, para além de oito dos nomes que já tinham integrado a representação em Veneza, como Carlos Botelho, Dórdio Gomes, Estrela Faria, Barata Feyo, Mário Eloy, Júlio Resende, António Duarte e Cândido Costa Pinto, constavam alguns jovens artistas como Celestino Alves (1913-1974), João Fragoso (1913-2000), João Martins da Costa (1921-2005) ou Jorge de Oliveira (1924-2012), que expunham obras que, exceptuando as de Dórdio Gomes e Mário Eloy, de 1932 e 1934, respectivamente, datavam de entre 1940 e 1951, reunindo obras tendencialmente figurativas, sem qualquer obra abstracta, representando temática de paisagem, costumes ou de pendor surrealizante⁶⁹⁶.

Após esta primeira participação na organização da representação artística nacional para a bienal de S. Paulo de 1951, Macedo surge novamente integrado no processo de organização para o ano de 1953. Ainda mais que Diogo integrava, a convite de José Manuel da Costa, em ofício datado de 1 de Março de 1952, o Conselho Consultivo do SNI, órgão designado para a assessoria científica na delineação do seu programa expositivo, selecção de obras e artistas, e constituído “por individualidades que pela sua competência pessoal, pela sua categoria oficial e pelo seu desinteressado e verdadeiro apego aos assuntos de arte, seja a garantia do que se pretende”⁶⁹⁷, colaboração institucional aceite por Macedo somente após a com a anuência do Ministro da Educação Nacional, Pires de Lima, e do director-geral da DGESBA, João de

⁶⁹⁴ Um conjunto contendo 30 óleos, 2 aguarelas, 3 gravuras, 1 guache e 7 esculturas, num total de 43 trabalhos, número que excedia o total de 40 obras, número proposto pela organização da bienal. cf. Lúcia Afonso, *DIAS DE SAÍDA. O SNI e a Bienal de São Paulo na génese da internacionalização contemporânea da arte portuguesa (1951-1973)*, tese de doutoramento em História da Arte. Especialidade Museologia e Património, Lisboa: FCSH-UNL, 2018, pp. 75-77.

⁶⁹⁵ Ofício de Francisco d’Aviliez a Diogo de Macedo, 1 Novembro 1951/MNAC. Correspondência Recebida. As obras excluídas foram: João Reis, *Tricana*; Aires de Carvalho, *Paço Nacional de Mafra*; Francisco Maya, *Ida ao Mar*; Joaquim Lopes, *Margens do Rio Douro*; João de Sousa Araújo, *Gravura*.

⁶⁹⁶ Representação portuguesa que pelas características das obras apresentadas se colocava à margem do intenso debate estético da bienal de S. Paulo em torno do abstracionismo na arte.

⁶⁹⁷ Ofício de José Manuel da Costa [secretário-nacional do SNI] a Diogo de Macedo, SNI, 1 Março 1952/MNAC. Correspondência Recebida

Almeida⁶⁹⁸. O convite a Diogo de Macedo, com vista à sua colaboração no processo de organização da representação portuguesa à II bienal de S. Paulo, é efectivado por Miguel Pile em 24 de Janeiro de 1953, solicitando-lhe uma “eventual e desejável representação, de que tenha notícia, de artistas portugueses naquele certame, como transmitir sobre o plano do que entenda dever ser essa nossa representação na Bienal”⁶⁹⁹. Na resposta ao ofício de Pile, enviada poucos dias depois, Macedo apresenta os critérios que, na sua perspectiva, deveriam nortear a participação nacional na referida bienal considerando ser de extrema necessidade “concorrer com Arte muito moderna no espírito, devendo recorrer-se aos artistas que operam seguindo esses ideais”⁷⁰⁰, pretendendo, desta forma, enquadrar as obras a apresentar em S. Paulo no “conhecimento que particularmente tenho do carácter e da orientação estética dessa Bienal”, fundamentado igualmente no amplo debate estético desencadeado na edição anterior de 1951⁷⁰¹.

Macedo, no âmbito da sua prestação para este empreendimento de representação internacional da arte portuguesa, elabora uma listagem do conjunto de artistas que poderiam figurar numa selecção representativa da arte contemporânea que, ainda que obedecendo a uma narrativa historicista, integrava artistas do primeiro modernismo, de inícios do século XX, até jovens nascidos nos finais da década de 1920⁷⁰². A referida lista é enviada a Miguel Pile em ofício de 11 de Fevereiro de 1953,

⁶⁹⁸ Ofício do director-geral da DGESBA, João de Almeida enviado a Diogo de Macedo, 11 Março 1952. /MNAC. Correspondência Recebida

⁶⁹⁹ Ofício do Ministro Plenipotenciário e Presidente da Comissão provisória Portuguesa do IV Centenário de S. Paulo, Miguel Pile, enviada a Diogo de Macedo, MNE, Lisboa, 24 Janeiro 1953/MNAC. Correspondência Recebida. O ofício termina com uma informação que será necessariamente tida em conta por Diogo de Macedo na proposta de selecção de artistas posteriormente enviada a Miguel Pile em 11 de Fevereiro de 1953, na qual se lê que “a França enviará os elementos mais expressivos da pintura cubista, a Itália apresentará o seu período futurista, a Inglaterra far-se-á representar por Henry Moore ou por Turner, a Alemanha por Paul Klee, a Bélgica por Ensor, a Espanha por Miró e o México exporá 15 trabalhos de Rivera, outros 15 de Mamayo (sic) e mais 15 de Siqueiros, além de grande parte da obra de Orozco”. Facto que se vem a verificar na programação das salas temáticas das representações dos países citados, com excepção de Espanha, que não incluirá Miró, e do México, que destacará, no seu núcleo, somente a obra de Rufino Tamayo.

⁷⁰⁰ Ofício de Diogo de Macedo a Miguel Pile, MNAC, 30 Janeiro 1953. Termina o ofício reforçando a convicção de que “não sendo acertada na referida exposição a presença de artistas do passado, parece-me que, sensatamente, ou nos fazemos representar por artistas abstracionistas ou nos devemos abster de qualquer colaboração nesse certame.”

⁷⁰¹ *ibidem*.

⁷⁰² Selecção constituída por 31 pintores portugueses, não incluindo mais nenhuma expressão artística, entre os quais figuram Amadeo, Santa-Rita, Manuel Jardim ou Almada (integrados no grupo “artistas

no qual Macedo sugere, ainda, que a representação portuguesa fosse estruturada em dois ou três núcleos exemplificativos da “ projecção das evoluções da nossa última pintura”⁷⁰³. Ainda no âmbito da organização da participação na bienal de 1953, a referida comissão presidida por Miguel Pile, em trabalho de parceria com o SNI, determina a constituição de um júri de selecção, constituído por cinco “personalidades de reconhecida competência artística”, presidido por Reynaldo dos Santos⁷⁰⁴ e tendo como restantes membros o arquitecto Carlos Ramos, o escultor Barata Feyo e o pintor Carlos Botelho⁷⁰⁵. Presidiu ao critério de selecção da representação portuguesa, a intenção de apresentar “artistas totalmente modernos, desde os revolucionários Sousa-Cardoso e Santa-Rita até aos super-realistas e abstracionistas de hoje, figurativos, geométricos ou esteticamente delirantes. Este facto é deveras notável e aplaudível, como reacção contra a rotina dos nossos hábitos e da nossa educação.”⁷⁰⁶

Mas, apesar do processo institucional ter sido desencadeado com a colaboração institucional de Diogo de Macedo e, mais tarde, do júri atrás mencionado⁷⁰⁷, o programa de planificação e efectivação da participação portuguesa na bienal de 1953 deverá ser atribuído à “discreta selecção de José-Augusto França”, assim designada por Lígia Afonso⁷⁰⁸, como uma figura de charneira entre as organizações oficiais e os jovens artistas, cuja presença era sentida como necessária no núcleo a apresentar em S. Paulo, mas para quem a aspiração de projecção

que entre nós iniciaram a chamada Pintura Modernista ao redor de 1915”) a par “[d]os mais modernos, surrealistas e abstracionistas” com António da Costa, António Pedro, Cândido Costa Pinto, Júlio Resende, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Querubim Lapa, Artur Fonseca, Maria Helena Vieira da Silva, Fernando de Azevedo, Fernando Lhanas, Vespeira e Fernando Lemos.

⁷⁰³ Ofício enviado pelo director do MNAC, Diogo de Macedo, a Miguel Pile, 11 Fevereiro 1953/MNAC. Correspondência Expedida.

⁷⁰⁴ Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes.

⁷⁰⁵ Ofício enviado por Miguel Pile a Diogo de Macedo, a Miguel Pile, 19 Maio 1953/MNAC. Correspondência Recebida.

⁷⁰⁶ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XLVI, n.º 189, Janeiro 1954.

⁷⁰⁷ A intervenção de Diogo de Macedo no processo para a apresentação internacional de 1953 é confirmado por um outro ofício enviado ao director do MNAC, em 30 de Novembro de 195, durante o processo de encerramento da participação portuguesa na II Bienal onde se lê: “Aproveito o ensejo para agradecer a V.Ex^a., em nome da Comissão e deste Secretariado, a valiosa colaboração prestada na organização da representação portuguesa naquele certame internacional”, Ofício do Chefe da Repartição da Cultura Popular. Exposições, Cinema, Teatro e Arte Popular, Fernando Paiva, enviado a Diogo de Macedo, 30 Novembro 1954/MNAC. Correspondência Recebida.

⁷⁰⁸ Lígia Afonso, *DIAS DE SAÍDA. O SNI e a Bienal de São Paulo na génese da internacionalização contemporânea da arte portuguesa (1951-1973)*, tese de doutoramento em História da Arte. Especialidade Museologia e Património, Lisboa: FCSH-UNL, 2018, p. 100.

internacional se opunha a uma convicta resistência à política repressiva do regime político⁷⁰⁹ que, no passado recente, tinha decretado o encerramento temporário da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Março/Abril de 1952, e condicionado as eleições dos seus corpos gerentes, alterando os estatutos deste grémio de artistas, tutelado pelo Ministério da Educação Nacional⁷¹⁰. A este propósito José-Augusto França relembra nas suas memórias “tomei a iniciativa de tratar do caso. [...] Obtido previamente (e obviamente) o assentimento dos artistas para tal colaboração, chegou-se a uma representação nacional. [...] A escolha fi-la eu, mas foi por todos aceite e confirmada.”⁷¹¹ Neste ano de 1953, de acordo com o anteriormente programado por Diogo de Macedo, Portugal levou à Bienal um grupo de artistas representativo do percurso da arte portuguesa contemporânea⁷¹². Do anterior conjunto de obras, cerca de quatro dezenas da autoria de 28 artistas portugueses, a representação portuguesa reúne agora, um total de 137 obras, de 36 artistas, sendo o mais jovem, o pintor Eduardo Luiz, nascido em 1932 e com o curso de pintura terminado em 1952 na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, e somente oito dos artistas representados expunham obras anteriores a 1949, como Amadeo, Santa-Rita, Mário Eloy - falecidos em 1918 e, o último, em 1951 - Sarah Afonso, António Pedro, Canto da Maya, Manuel Bentes e Dordio Gomes. Importa ainda realçar que da lista inicial proposta por Diogo

⁷⁰⁹ De acordo com informação citada por Lúcia Afonso, os convites aos artistas para a participação no núcleo de representação nacional da bienal de S. Paulo eram enviados pela Galeria de Março, instituição dirigida por José-Augusto França, num curto período em parceria com Fernando Lemos. A galeria tinha inaugurado em Março de 1952 com uma exposição de Almada Negreiros e manteve-se em actividade até ao mês de Junho de 1954. Numa reflexão sobre o significado e relevância da programação da Galeria de Março, consultar José-Augusto França, “Folhetim Artístico. Da Galeria de Março (R.I.P.) até hoje”, *Diário de Lisboa. Suplemento literário*, Lisboa 3 Julho 1969, pp. 5; 7

⁷¹⁰ Acontecimento desencadeado na sequência da denúncia do pintor Eduardo Malta evocando incumprimento estatutário da SNBA pelo facto dos seus estatutos não terem sido aprovados pelo Governo Civil de Lisboa, de acordo com lei em vigor promulgada em Junho de 1948, após a recusa em admitir a falsidade da sua acusação dirigida a um outro sócio da SNBA, o pintor António Saúde. Acontecimento desenvolvido em Cristina Azevedo Tavares, *A Sociedade Nacional de Belas-Artes: um século de história e de arte*, Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006, pp. 154-164

⁷¹¹ José-Augusto França, *Memórias para o Ano 2000*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000, p. 117

⁷¹² “Não se trata de uma retrospectiva; mas porque todos os movimentos de Arte têm as suas raízes, a sua filiação, mais ou menos directa, em factos passados, pôde, sem grande esforço, trazer-se à convivência dos visitantes da Bienal algumas das mais representativas obras da longa série das que marcam o caminho percorrido pelos artistas portugueses, desde 1911 até hoje. [...] É isso que individualiza as obras agora enviadas a São Paulo documentos da ânsia de novos caminhos, de novas maneiras de expressão artística, que correspondam aos sentimentos e às emoções da vida de hoje”, F.V [Flório de Vasconcelos], *Artistas Modernos Portugueses na II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo*, 1954, pp. 5; 7.

de Macedo com referência a 31 pintores portugueses contemporâneos, dezanove deles estão incluídos no núcleo apresentado na II Bienal de S. Paulo entre os quais se contam Amadeo, Santa-Rita, Mário Eloy, António Pedro, Fernando de Azevedo, Vespeira, Júlio Pomar, Fernando Lanhãs, Querubim Lapa, Fernando Lemos e Lima de Freitas para citar as “variadas tendências e correntes da nossa pintura moderna e até com um certo gosto de recapitulação histórica” para que se abra o caminho para se apresentar “nem mestre, nem discípulos mas, lado a lado, num concerto internacional, que em Portugal seria impossível tocar, o homem que deu a pintura moderna a Portugal [Almada] e os homens que estão dando Portugal à pintura moderna [a pintura abstracta]”.⁷¹³

Contudo, se os propósitos das entidades oficiais mais comprometidas com o movimento artístico nacional era, no momento, proporcionar a divulgação internacional de um conjunto representativo da arte contemporânea portuguesa, no seio do governo as vozes críticas mantinham-se vigentes, como demonstra uma carta enviada por José Alvellos, chefe da 1ª Repartição do SNI, a António Ferro, em Março de 1954⁷¹⁴, informando-o, quinze dias após o encerramento da *II Bienal do Museu de Arte Moderna*, em S. Paulo, da desaprovação demonstrada pelo então Ministro da Presidência, João Lumbrals [João Pinto da Costa Leite], pela selecção de algumas das obras de arte portuguesa apresentadas nessa exposição, nomeadamente o núcleo representativo daquilo a que denomina “escola surrealista ou correntes com ela relacionadas”, alargando intencionalmente a identificação das obras a um critério perigosamente subjetivo onde as estéticas do onírico, da não-figuração e do abstracionismo mergulham em contornos perigosamente abrangentes. Anuncia, ainda o ministro, a efectiva reprovação da apresentação de semelhantes composições em manifestações oficiais de arte, fazendo colidir a sua determinação com os objectivos programáticos da bienal de São Paulo assim como com as directrizes aprovadas pela

⁷¹³ José-Augusto França, “Ideia para representação na III Bienal de S. Paulo”, *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 25 Fevereiro 1955.

⁷¹⁴ Carta de José Alvellos [Chefe da 1ª Repartição do SNI] a António Ferro [Ministro Plenipotenciário de Portugal na legação em Berna], SNI, 11 Março 1954 – AAF/Fundação António Quadros [Arquivo 1. Cx 016A]. Alvellos endereçava a carta a Ferro com a intenção de o alertar para as novas restrições anunciadas pelo Ministro da Presidência após a apresentação da exposição na bienal de S. Paulo, de 1953.

comissão responsável pela participação portuguesa⁷¹⁵, identificadas por Alfredo Lencastre da Veiga⁷¹⁶, no prefácio do catálogo geral da bienal de 1953, como “participou Portugal já da 1.ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Com mais tempo desta vez, procurou-se que os trabalhos a serem expostos agora fossem realmente, quanto possível, bem representativos dos valores da arte moderna no país. Para esse efeito, obteve-se, na pintura, a colaboração de artistas que vão desde os precursores até à novíssima geração dos que exibem as primeiras obras, mas já revelam o poder de expressão das suas individualidades; não esquecendo, naturalmente, aqueles que se encontram na plenitude das suas faculdades criadoras. Na escultura e na faiança os nomes que concorrem são de artistas já consagrados. [...] Portugal, solidário com as demais nações, traz ao Brasil a sua significativa contribuição nesta livre e inquieta procura de novos meios de expressão plástica, que caracteriza a arte moderna.”⁷¹⁷

Em conformidade com esta perspectiva, escrevia igualmente José-Augusto França, também responsável pela selecção das obras apresentadas nas duas últimas bienais da década de 1950, “com a I Bienal ficaram uns sujeitos aqui sabendo que é de arte viva que se trata quando pelo mundo fora se fala de arte, e tivemos o bom senso de convidar para a II Bienal os pintores que poderiam representar o que vai vivendo por cá. Representação organizada com decência, rara decência oficial até, mostrou-se tudo quanto havia.”⁷¹⁸

Perante este cenário oficial, como garantir a presença portuguesa nas futuras edições da bienal de S. Paulo não adulterando os princípios norteadores do certame? A esta questão, Diogo de Macedo, como director do MNAC, responsável pela selecção das obras a apresentar na bienal de 1955, na sua 3.ª edição, estipula a sua acção programática condicionado pelas limitações doutrinárias da política cultural do regime

⁷¹⁵ Representação coordenada numa parceria institucional entre a Comissão Portuguesa do IV Centenário de S. Paulo e o SNI.

⁷¹⁶ Delegado no Brasil da *Comissão Portuguesa do IV Centenário de São Paulo*.

⁷¹⁷ Alfredo Lencastre Veiga, *II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo. Catálogo Geral*, S. Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953, p. 280

⁷¹⁸ José-Augusto França, “Ideia para a representação na III Bienal de S. Paulo”, *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 27 Fevereiro 1955. Note-se que José-Augusto França aprova os critérios sustentados por Diogo de Macedo aquando do primeiro contacto institucional para integrar a comissão consultiva da bienal de 1953.

não se escudando, contudo, de as mencionar na finalização do prefácio do catálogo da representação portuguesa desse ano com a frase:

“A comparência da Arte portuguesa no Brasil está sujeita a particularíssimas exigências. Mesmo em congressos internacionais numa linguagem a ser entendida por todos, ela precisa de conter uma expressão de epístola nacional, que condiciona as ansiedades dos seus representantes.”⁷¹⁹

Deste modo, Macedo recorre a uma solução de compromisso reduzindo o número de artistas apresentados e confinando a representação portuguesa a uma exposição de pintura, com um total de 24 obras⁷²⁰, organizada em torno de quatro pintores portugueses, com percursos estabilizados e já por diversas vezes membros integrantes de exposições de índole internacional, artistas consagrados pela crítica e com obra exposta nos diversos museus nacionais - Eduardo Viana, então com 69 anos, Abel Manta, com 66 anos, Dordio Gomes, com 63 anos e Carlos Botelho, com 55 anos. Assinando o prefácio do catálogo, volume organizado pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo⁷²¹, Diogo de Macedo fundamenta a escolha das obras não se furtando de mencionar os condicionalismos, apontados dissimuladamente por entre um discurso conciso e esclarecedor⁷²² finalizado em tom irónico com revelações, sugeridas como meras confidências do autor, de acutilante pertinência na caracterização do delicado processo de selecção. Caracteriza, ainda, o grupo de pintores em exposição, com o objectivo preciso de fundamentar a pertinência da selecção num universo artístico que dela contrastava, como os precursores da modernidade na arte portuguesa, realidade em contínua

⁷¹⁹ Diogo de Macedo, *III Bienal do Museu de Arte Moderna. Portugal. Exposição de pintura de Eduardo Viana, Abel Manta, Dordio Gomes, Carlos Botelho*, S. Paulo, Junho-Outubro 1955.

⁷²⁰ No total do conjunto seleccionado, nove obras pertencem ao MNAC e cuja relevância do empréstimo é reconhecida por José Alvellos como uma “valiosa colaboração prestada na organização da representação portuguesa naquele certame internacional”, Ofício do chefe da 1.ª repartição do SNI, José Alvellos, enviado a Diogo de Macedo, 5 Janeiro 1956/MNAC. Correspondência Recebida. As restantes obras pertencem ao Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto) e a colecções particulares, não identificadas no catálogo.

⁷²¹ Macedo é igualmente o autor das notas biográficas de cada um dos pintores representados.

⁷²² Enquadrando as suas opções no objectivo de não negar a presença portuguesa em S. Paulo e de integrar, o quanto possível, as obras seleccionadas no espírito da Bienal: “Portugal concorre pela terceira vez à *Bienal de S. Paulo*, por convite e adesão de sentimento afectivo, ainda que alheando-se doutras imposições de carácter meramente estético no conjunto exposicional em que participa.” Diogo de Macedo, *III Bienal do Museu de Arte Moderna. Portugal. Exposição de pintura de Eduardo Viana, Abel Manta, Dordio Gomes, Carlos Botelho*, S. Paulo, Junho-Outubro 1955.

transformação e testemunho de contemporaneidade, procurando-se “em modesto limite, enviar ao internacional e progressivo certame, a presença de quatro pintores precursores da pintura actualmente em explosão de sensibilidade incondicional.”⁷²³ Estas mesmas directrizes do projecto expositivo para a representação portuguesa à bienal de 1955, tinha já sido mencionado por José-Augusto França em notícia datada do mês de Fevereiro mas, dos pintores por ele mencionados como prováveis participantes, Macedo acaba por optar pelo grupo mais convencional, não incluindo, desta feita, qualquer obra de Almada ou de Eloy e integrando Abel Manta no conjunto dos quatro artistas⁷²⁴.

Assim como Diogo afirmaria em 1957, “Precisamos de sair da toca”⁷²⁵, alertando para a necessidade do apoio à internacionalização da arte portuguesa pela sua pertinência plástica e potencial relevância criativa, a epígrafe em destaque no início do presente capítulo, reforça essa mesma preocupação ao enaltecer o potencial valor da arte no esforço propagandístico do país⁷²⁶. A este propósito já em 1943, Diogo de Macedo escrevera que “o Modernismo, tornado clássico, precisa de renovação”⁷²⁷ numa clara percepção de que a *arte de hoje* resulta dos diálogos e

⁷²³ Diogo de Macedo, *III Bienal do Museu de Arte Moderna. Portugal. Exposição de pintura de Eduardo Viana, Abel Manta, Dordio Gomes, Carlos Botelho*, S. Paulo, Junho-Outubro 1955.

⁷²⁴ “Vagamente se diz que na III Bienal, haverá uma representação portuguesa de número de pintores propositadamente reduzido, cinco talvez, escolhidos entre as figuras da arte actual (esperamos que seja um Almada, um Viana, um Eloy, um Botelho, um Dordio) de modo a evitar atrevimentos vanguardistas dos mais jovens pintores – desconfio eu...”, José-Augusto França, “Ideia para a representação na III Bienal de S. Paulo”, *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 27 Fevereiro 1955.

Alguns *atrevimento vanguardista* (no contexto da arte nacional) será apresentado em 1957 pela organização coordenada por José-Augusto França com a integração no grupo dos nove pintores apresentados das obras de Carlos Botelho a par das de Joaquim Rodrigo, João Navarro Hogan, José Júlio, Júlio Resende, Fernando de Azevedo, Fernando Lanhas, Marcelino Vespeira e Nikias Skapinakis. Com a convicção de expor “desde o naturalismo substancial da pintura de Hogan até ao extremo limite do abstracionismo geométrico de Lanhas e de Rodrigo, passando pelo realismo de Skapinakis, pelos casos de variada transição de José Júlio e de Resende e pelo não figurativismo de Azevedo e de Vespeira”, José-Augusto França, “Portugal na IV Bienal de S. Paulo”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 Março 1957. Uma clara passagem de testemunho a uma nova geração de artistas e, neste caso preciso, a um programa crítico de uma nova geração, 30 anos mais jovem que Diogo de Macedo. Deste conjunto de obras, duas pertencem ao acervo do MNAC, uma de Fernando de Azevedo e uma outra de José Júlio, cujo empréstimo Diogo de Macedo valida em ofício datado de 29 de Junho de 1957 – Ofício de Diogo de Macedo a João de Almeida [Director-Geral da DGESBA], MNAC, 29 Junho 1957.

⁷²⁵ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LII, n.º 227, Março 1957, p. 161.

⁷²⁶ “Não são apenas a cortiça e o vinho do Porto que tornam, com suas famas e qualidades, conhecido o préstimo de Portugal. A Arte é também um bom transmissor”, Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. LIV, n.º 241, Maio 1958, p. 238.

⁷²⁷ Diogo de Macedo, “Subsídios para a história da arte moderna em Portugal”, *Aventura*, nº4, Agosto de 1943, p. 198.

confrontos com a do passado próximo (propósito fixado nas obras seleccionadas para as duas bienais em que integrou a equipa responsável) assim como da necessidade de inequívoco apoio aos jovens artistas, no exercício do desígnio deixado por escrito no livro de visitas da exposição surrealista na Casa Jalco, em 1952, já anteriormente citado: “Não parem nunca. A Arte exige”⁷²⁸.

Era de facto, este um dos ímpetus de Diogo de Macedo, presente ao longo da sua vida, muito motivado pela vivência na cidade de Paris durante o seu período de formação artística e intensificado a partir do momento em que assumiu a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea e como tal interveniente nas comissões organizadoras de mostras portuguesas no estrangeiro. Em Portugal, era necessário apoiar a jovem produção artística através dos mecanismos institucionais vigentes, divulgação e incorporação no museu, limitado por constrangimentos financeiros e ideológicos, e, frequentando os eventos organizados à margem dos tradicionais centros artísticos e culturais, prática que Macedo mantinha regularmente. No estrangeiro, a divulgação e o confronto era também, para além de um eixo de divulgação da criação artística nacional, uma exigência para a sua saudável sobrevivência e renovação, como refere na *Ocidente*, em 1950, “A Arte Portuguesa, moderna ou antiga, precisa de sair deste entremuros em que se esconde e desfalece por falta doutras luzes que a estimulem e alegrem.”⁷²⁹

De entre os inúmeros projectos expositivos promovidos pelo SNI e em que Diogo de Macedo colabora enquanto director do MNAC, apoiando a selecção das obras, escrevendo prefácios ou textos de apresentação das mostras ou colaborando nos projectos expositivos, Macedo integra, durante os anos da sua participação na equipa de organização da presença portuguesa nas referidas bienais de arte, o ambicioso projecto expositivo organizado pelo SNI para o ano de 1956, intitulado *30 Anos de Cultura Portuguesa. 1926-1956*⁷³⁰ e que ambicionava ser “uma síntese

⁷²⁸ Marcelino Vespeira, “Não parem nunca. A Arte exige”, *Ocidente*, vol. LVI, n.º 253, Maio 1959 (Número Comemorativo), pp. 279-280.

⁷²⁹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente*, vol. XXXIX, n.º 147, Lisboa, Julho 1950.

⁷³⁰ A este propósito, o primeiro ofício recebido no MNAC, enviado pelo Director-Geral da DGESBA, data de 5 de Abril de 1956, é um pedido de colaboração da instituição no programa expositivo [cf. Ofício do director-geral da DGESBA, João de Almeida, enviado a Diogo de Macedo, 5 Abril 1956/MNAC. Correspondência Recebida] e o segundo, de 13 de Abril de 1956, já solicita o envio de duas imagens do

panorâmica das personalidades e das obras que se distinguiram no domínio do pensamento, das letras, das ciências e das artes, representadas por elementos evocativos da sua actividade em prol da cultura portuguesa”⁷³¹. Diogo colaborou na selecção das obras de artes plásticas contemporâneas, provenientes de museus nacionais, e assegurou a sua participação num ciclo de conferências organizado no âmbito da exposição⁷³². O MNAC integrou na exposição um conjunto de 43 obras, todas adquiridas pelo Estado depois de 1926.

A exposição foi inaugurada em 2 de Junho de 1956 no Palácio Foz, em Lisboa, com um eclético programa expositivo que reunia múltiplas áreas da cultura, história e ciência num expressivo objectivo propagandístico da acção dos organismos públicos do Estado na promoção do desenvolvimento civilizacional da Nação, em concreto do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) que acolhia o evento na sua sede e assegurava a sua organização, promovendo, assim também, o novo Secretário-Nacional da Informação, o embaixador Eduardo Brasão, nomeado em 1955. E, ainda que inicialmente previsto o encerramento para o final do mês de Julho, a exposição é reaberta no início de Outubro para que durante um mês se promovesse

MNAC, pátio da entrada e sala dos pintores modernos, para além de um exemplar de todas as publicações do museu [cf. Ofício do director-geral da DGESBA, João de Almeida, enviado a Diogo de Macedo, 13 Abril 1956/MNAC. Correspondência Recebida]. Em Abril de 1956, o director do MNAC recebe o primeiro ofício enviado pelo SNI, organismo responsável pela organização deste evento, com a apresentação do projecto e o convite a Diogo de Macedo para participar, como orador, no ciclo de conferências a realizar no Teatro do Palácio Foz, no âmbito da *30 Anos de Cultura Portuguesa*. cf. Ofício de Eduardo Brasão [Secretário Nacional da Informação] a Diogo de Macedo, SNI, 14 Abril 1956.

⁷³¹ Roteiro da Exposição *30 Anos de Cultura Portuguesa. 1926-1956*, Palácio Foz, Lisboa: SNI, 1956. A exposição ocupou uma área total de 4500 m², distribuída pelos dois pisos do edifício. De acordo com ofício recebido por Diogo de Macedo em 24 de Abril de 1956, este projecto expositivo foi inicialmente pensado para a área do MNAC, organizado pelo Instituto de Alta Cultura. cf. Ofício de Silva Passos [Delegado do Ministério da Educação Nacional para a Exposição] a Diogo de Macedo, MEN. Instituto de Alta Cultura, 24 Abril 1956.

⁷³² cf. *Ciclo de Conferências Culturais. “30 Anos de Cultura Portuguesa”*, Teatro do Palácio Foz, Lisboa: SNI, Junho-Julho 1956. Diogo de Macedo integrou um grupo de conferencistas onde figura nomes como Vitorino Nemésio (sobre cultura), João Couto (sobre o Museu Nacional de Arte Antiga), Leitão de Barros (sobre cinema), Arnaldo Miranda Barbosa (sobre cultura), António Sousa da Câmara (sobre investigação científica), Carlos Ramos (sobre arquitectura) e Fernando Amado (sobre estética teatral). Diogo de Macedo proferiu a sua conferência no dia 18 de Julho (1956) com o título “Artes Aplicadas e Arte Moderna”.

a programação de visitas-guiadas para o público estudantil que, justificava-se, “por motivo de exames não o puderam fazer durante estes dois meses.”⁷³³

⁷³³ Ofício do Secretário Nacional da Informação, Eduardo Brasão, enviada a Diogo de Macedo, 3 Agosto 1956/MNAC. Correspondência Recebida.

Considerações Finais

Cada Artista é um caso isolado, como cada Poeta é independente de todos.

Diogo de Macedo (1950)

Diogo de Macedo desvenda-se na sua obra - escultura, crónica, ensaio - e no seu projecto no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), num trabalho historicamente comprometido com a trama do tempo, alheio a polémicas mas interventivo nos desígnios da sua geração. Desenvolve, a par, uma complementar actividade profissional colaborando com diversas instituições e organismos de índole cultural, como a Academia Nacional de Belas Artes, a Sociedade Nacional de Belas-Artes ou o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo⁷³⁴, e integrando comissões de estudo e parecer técnico constituídas no âmbito da Junta Nacional de Educação - 6ª secção (Belas-Artes) e 7ª secção (Instituto para a Alta Cultura⁷³⁵) - ou da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes.

Revela-se, igualmente, como divulgador da história da arte nas frequentes colaborações em periódicos, catálogos de exposição, colóquios e conferências. Desenvolve um percurso onde o seu pioneirismo se evidencia nos escritos sobre a arte portuguesa do século XIX, sistematização da periodicidade histórica e reabilitação das suas propostas num consciente processo de divulgação e validação teórica e estética da arte contemporânea. Neste mesmo processo de legitimação da relevância histórica e artística de Oitocentos, identifica o desenvolvimento das duas correntes predominantes, romantismo e naturalismo, defendendo que historiograficamente a contemporaneidade filia-se, no que respeita à arte portuguesa, nas propostas estéticas de finais de Oitocentos, nas margens da sensibilidade naturalista (com as inevitáveis incursões formais pelo realismo), convicção que fundamenta a sua intenção de transferir, para o MNAA, o núcleo de artistas do romantismo português e iniciar o trajecto da arte contemporânea, nas duas últimas décadas do século XIX. Saliente-se, também, no presente contexto, que Diogo distingue como conceitos operativos na

⁷³⁴ Para além da sua participação no processo de instalação da AICA – Secção Portuguesa a partir de 1948, com Reynaldo dos Santos, Luís Reis Santos, Armando Vieira Santos e Adriano de Gusmão.

⁷³⁵ Assim denominado até 1952, passando depois a ser designado por Instituto de Alta Cultura.

construção da sua narrativa crítica, a modernidade, entendida como vanguarda ou prática experimental, de intensa singularidade, e a contemporaneidade identificada como predicado a aplicar à arte que é absorvida pelo seu tempo, integrada no discurso histórico e, como tal, objecto de apresentação museológica. Daí, na fundamentação teórica dos seus pareceres técnicos para a aquisição de obras de arte, a constância em invocar a validação histórico-artística da peça que lhe advém de um necessário distanciamento histórico, praticando um processo de qualificação contaminado pelos pressupostos teóricos utilizados na análise da acuidade da obra de arte, de matriz clássica. Já em 1938, no início da sua participação mensal na revista *Ocidente*, Macedo escreve, a propósito da 3.^a *Exposição de Arte Moderna* realizada no estúdio do SPN, em S. Pedro de Alcântara, uma crítica onde se compreende esta convicção, ao conferir ao processo de distanciamento histórico uma condição para a integração cultural da modernidade criativa:

“O tempo é bom diplomata, grande mestre e imparcial juiz. Já ninguém barafusta com as audácias da cor, ninguém ri das composições abstractas, ninguém se irrita com os desenhos livres, com as técnicas anti-académicas, nem com as visões e concepções individuais, reconhecendo-se por fim que só estas são verdadeiras, pertençam a esta ou àquela escola, sujeitas a qualquer princípio de estética ou de moral artística, pendentes ou independentes no baloiçar caprichoso das sensibilidades, consoante Deus quere, os homens podem e a Vida ordena. A chamada Arte Moderna é a contemporânea; a outra, pertence aos museus, à tradição, à história e à verdade de ontem. A moderna é a consequência ou a reacção desta, e também pelas mesmas causas, pertencerá aos museus. Os revolucionários do *Orfeu* conquistaram a glória; os *Independentes* foram consagrados; e todos os demais insatisfeitos e inconformistas tomaram o seu lugar devido”⁷³⁶.

Por outro lado, a vertente memorialista da sua escrita reveste-se de particular relevância para o estudo do seu pensamento crítico, e para a história da arte portuguesa, se analisada como fonte primária, se entendida como testemunho sobre a actividade cultural do país ou como ensaio de reflexão sobre os percursos da arte

⁷³⁶ Diogo de Macedo, “Notas de Artes”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. 1, n.º 2, Lisboa: Império, Junho 1938, p. 296.

portuguesa, com algumas incursões por alguns fenómenos artísticos internacionais, na certeza de explorar uma individualidade muito própria, vivida ao seu ritmo, um ritmo pautado pelo curso da história e com propósitos orientados pela intenção de não ignorar os fenómenos do quotidiano. Inserido na vida intelectual e na cultura urbana da cidade de Lisboa, membro assíduo dos organismos e instituições nacionais de apoio e incentivo à produção artística e literária, como atrás salientado, colaborador em inúmeros jornais e revistas e conhecedor da arte do seu tempo, Macedo não rejeita, contudo, um genuíno interesse por manifestações artísticas de períodos mais recuados, da época medieval ao século XVIII, ou por produção escultórica proveniente de regiões geograficamente distantes, como é caso do seu interesse pela arte negra, integrando o pensamento crítico no registo escrito das suas memórias de estudante, das suas viagens ou da sua vida profissional.

Entendemo-lo, na verdade, na sua diversidade enquanto personagem que intervém publicamente nas acções e projectos que agrega durante um percurso de quase cinco décadas, revelado nas vivências de um homem do seu século. Esta figura que viveu ao serviço do seu interesse maior, a arte, denota no seu ideário uma curiosidade quase inesgotável pela criatividade humana, num constante trabalho de reflexão e sistematização da memória individual, da vivência colectiva e do acontecimento histórico. A narratividade do seu pensamento discursivo extravasa a individualidade do sujeito e contamina uma contínua percepção do mundo contemporâneo e da criação artística, em particular. A acuidade das suas crónicas na *Ocidente*, publicadas mensalmente durante 20 anos de consistente colaboração, fundamenta a pertinência de desenvolver-se, decorrente do presente projecto de investigação, a reedição da sua rubrica “Notas de Arte”, submetida a análise crítica, tarefa que ao permitir consolidar o fundamento ideológico do seu pensamento discursivo avança para identificação de vínculos identitários da cultura portuguesa das primeiras décadas de Novecentos. Para além disso, alicerçado na relevância e pertinência histórica do seu vasto legado, justifica-se, igualmente, o desenvolvimento de uma exposição estruturada em torno da imagem de Diogo de Macedo como um

iconómano⁷³⁷ - numa apropriação que o próprio utiliza para se definir –, revelado nos trabalhos de escultura, nas ilustrações a carvão, aguarela ou pastel ou na crítica de arte e sistematização historiográfica. Uma mostra que permitiria *re-aproximar* o trabalho de Diogo, actualmente disperso por diversas instituições geograficamente distantes, *re-pensar* a valia da sua obra, passados pouco mais de 100 anos da data de início da sua actividade profissional, e *re-activar* a sua produção artística, visual e plástica, no contexto histórico da arte portuguesa de Novecentos.

Se fica evidente que Macedo reorganiza cronológica e estilisticamente o panorama da arte portuguesa do Oitocentos de forma a sistematizar as suas diversas correntes e identificar as especificidades estéticas e teóricas do desenvolvimento da arte do romantismo português de meados do século XIX e a sua caminhada quase espontânea para um naturalismo realista e figurativo que se impunha nos finais do século, torna-se igualmente pertinente pensar sobre qual a sua compreensão da arte do seu século. Qual, na verdade, o seu entendimento da arte contemporânea?

Ainda que em 1954, numa das crónicas da *Ocidente*, Diogo promovia a clara distinção entre arte e política - podendo querer referir-se às propostas plásticas do neorrealismo - quando afirma: “Ninguém creia na arte política. Picasso errou quando quis contrariar a origem da Arte e servir uma oposta realidade, cujo ideal é inimigo da liberdade dos ideais artísticos”⁷³⁸ recusando, veementemente, a promiscuidade da política no curso natural da arte, artista e instituições que gravitam em seu redor⁷³⁹, o seu posicionamento em relação à produção artística do seu tempo, a arte sua contemporânea, é sempre de curiosidade em conhecer, apoiar a suas manifestações ainda que a análise desenvolvida sobre ela enforme do pressuposto teórico de que é necessário um recuo temporal para a compreensão do seu significado histórico. Para Macedo, o século XX constrói-se com base nos pressupostos de Oitocentos, na sua expressividade, num processo de confrontação essencialmente de cariz teórico e

⁷³⁷ Conceito apresentado por Diogo de Macedo para caracterizar o seu excessivo gosto pela imagem (arte), desenvolvido por analogia ao de melómano.

⁷³⁸ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XLVI, n.º 191, Lisboa: Império, Março 1954, p. 120, numa provável referência a *Guernica* (1937) e ao comprometimento do pintor com o partido comunista.

⁷³⁹ cf. Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XLI, n.º 161, Lisboa: Império, Setembro 1951. Reforço da independência da arte face às pressões do poder político mas delegando a política para os políticos.

conceptual, integrado num ambicionado programa de renovação da arte nacional que afirma o afastamento necessário do passado, sem processo de ruptura e confrontação. Decorre do seu pensamento, a convicção de que a sua geração abre o caminho e consolida esse percurso para a contemporaneidade, com os movimentos dos independentes de inícios de Novecentos, identificando pela sua relevância no percurso da arte nacional os marcos da vanguarda da pintura portuguesa, como é o caso da incursão pela singularidade de Amadeo de Souza Cardoso nos primeiros ensaios de meados de 1940⁷⁴⁰, ou a referência às experiências surrealistas portuguesas, de 1940 e 1949, nas “Notas de Arte” da *Ocidente*⁷⁴¹, ambos, os ensaios, impregnados de uma convicção recorrente no pensamento de Macedo, ilustrado nesta citação de 1954:

“A Arte na sua essência e na sua liberdade tem múltiplas expressões, que variam consoante as épocas, os meios e os indivíduos inspirados. Aceitemo-la sem discussões e esperemos que o tempo resolva o que nenhum, decerto, é capaz de resolver.”⁷⁴²

Macedo não desvaloriza as emergentes experiências dos jovens artistas mas permite compreender-se nas suas crónicas o cuidado e precaução que imprime aos comentários, como demonstra a citação:

“Em Arte, eu creio no ecletismo das paixões e nas renúncias do tempo em favor do intemporal. Por isso, estimo e respeito o conflito presente, sabendo que nesta era atómica a verdade é uma incógnita. Não obstante, os novos Artistas devem operar com convicção, sem transigências, porque a sua verdade não surge da guerra, mas sim dum Ideal pacífico e luminoso. Aguardemos, pois, confiados, que a Arte se liberte de enredos”⁷⁴³.

⁷⁴⁰ De entre a bibliografia produzida, destaque para Diogo de Macedo, *Sumário histórico das artes plásticas em Portugal*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.

⁷⁴¹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, Lisboa: Império, [vol. XI. n.º 32, Dezembro 1940, p. 460; vol. XXXVI, n.º 130, Fevereiro 1949, p. 96; vol. XXXVII, n.º 135, Julho 1949, p. 38].

⁷⁴² Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XLVI, n.º 193, Lisboa: Império, Maio 1954.

⁷⁴³ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XLIII, n.º 172, Lisboa: Império, Agosto 1952. Ideia retomada num outro momento: “Porque assim penso e porque também já fui jovem e tenho boa memória, é que confio na mocidade, mesmo se calha não concordar com ela, o

A aceitação da criatividade inovadora dos jovens artistas contemporâneos é, no seu caso, condição para permitir que a arte se renove num processo dinâmico que encerra em si, em potência, a sua necessária depuração. Contudo, saliente-se, que a perspectiva de Diogo de Macedo, enquanto crítico e ensaísta, perante os novos fenómenos artísticos é nitidamente mais arrojada que a que o próprio assume no exercício institucional de coordenação do MNAC. Pressente-se uma nítida distinção entre a programação de uma galeria de arte, veículo de promoção da contemporaneidade, e o desempenho institucional do museu de arte, entidade de estudo e divulgação, com exigência de validação crítica e aquiescência, ainda que resultante da selecção individual do seu director. Saliente-se, de facto, a intervenção de Diogo de Macedo, por exemplo, no júri do *Prémio Jovem Pintura*, organizado pela Galeria de Março⁷⁴⁴ no mês de Dezembro de 1953, que distinguiu o jovem pintor Eduardo Luiz (1932-1988), antes da sua estada em Paris como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1958.

Ainda com a mesma curiosidade pela contemporaneidade, meses antes da data da sua morte, em Outubro de 1958, Diogo de Macedo viaja até à Bélgica, como chefe da missão de artistas⁷⁴⁵, com o apoio da associação *Les Amis du Portugal* e da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)⁷⁴⁶, para uma visita à *Exposição Internacional de Bruxelas* que compreendeu, ainda, deslocações às cidades de Gand, Bruges, Anvers,

que considero legítimo”, Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LIII, n.º 232, Lisboa: Império, Agosto 1957.

⁷⁴⁴ Galeria em funcionamento entre 1952 e 1954, dirigida por José-Augusto França, onde colaborou Diogo de Macedo, nomeadamente prefaciando o catálogo da exposição *Cerâmicas de Manuel Cargaleiro*, inaugurada em 6 de Fevereiro de 1954,

⁷⁴⁵ Faziam ainda parte do grupo os pintores Augusto Gomes (professor da Escola de Belas-Artes do Porto), Bernardo Marques, João Abel Manta, Maria Keil do Amaral, José Escada, Jorge Vieira, Jorge de Oliveira, Teresa Sousa, Arnaldo Louro de Almeida (professor da Escola de Artes Decorativas António Arroio), Nuno San-Payo, Carlos Botelho, os escultores Barata Feyo (director do Museu Nacional de Soares dos Reis e professor na Escola de Belas-Artes do Porto), Gustavo Bastos (professor da Escola de Belas-Artes do Porto), acompanhados por Maria Helena Maia e Melo, conservadora do Serviço de Museu e Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. A viagem decorreu entre 15 e 22 de Outubro de 1958. Esta viagem de Macedo a Bruxelas terá sido decidida na sequência de um anterior convite formulado em Novembro de 1956 pelo Comissário-Geral de Portugal da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958, o Comandante de Penha Garcia, e do qual resultou uma primeira deslocação de Diogo de Macedo a Bruxelas [cf. Ofício do director-geral da DGESBA, Mário de Andrade, enviado a Diogo de Macedo, 8 Novembro 1956/MNAC. Correspondência Recebida], confirmando a viagem, datada de 9 de Novembro de 1956 [Ofício do director do MNAC, Diogo de Macedo, enviado a Mário de Andrade, 9 Novembro 1956/MNAC. Correspondência Expedida].

⁷⁴⁶ cf. Relatório. Missão dos Artistas Portugueses à Bélgica [1958]/Arquivos Gulbenkian. FCG

Liège e Antuérpia⁷⁴⁷. A colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian já tinha ocorrido, institucionalmente, no processo de organização da *I Exposição de Artes Plásticas* (1957), integrando os júris de selecção de obras⁷⁴⁸, de premiação⁷⁴⁹ e concessão de bolsas⁷⁵⁰, numa estreita colaboração com o Serviço de Museu e Belas-Artes da FCG, tendo Macedo integrado a equipa que delineou o programa da exposição, em reunião de 17 de Junho de 1957, com a presença de José de Azeredo Perdigão (1896-1993), João Couto e Maria José Mendonça (1905-1984). Acerca da polémica suscitada pela exposição organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian nas salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, inaugurada a 7 de Dezembro de 1957, ainda antes de publicar o seu parecer na rubrica “Notas de Arte”, no primeiro mês de 1958, Macedo esclarece o critério que tinha norteadado a selecção das obras a exposição: “sejamos do nosso tempo, com orgulho dos artistas de hoje, igual ao que nossos avós tiveram nos da sua época”⁷⁵¹ demarcando-se, assim, do descontentamento demonstrado por aqueles que não aceitavam a falta de representatividade dos trabalhos de artistas mais comprometidos com uma linguagem figurativa de filiação naturalista e antevendo a contestação, que veio a verificar-se. A esta afirmação acresce, ainda, o texto que Macedo publica na *Ocidente*, onde se lê:

⁷⁴⁷ Na cidade de Antuérpia Macedo visita, entre outros locais, o Middelheim Museum, museu de escultura de ar-livre, um projecto museográfico de seu grande interesse pessoal.

⁷⁴⁸ Para além de Diogo de Macedo (director do MNAC), o júri era constituído por Kevork Loris Essayan (administrador da FCG), João Couto (director do MNAA) Carlos Ramos (director da Escola Superior de Belas Artes do Porto), Mário Tavares Chicó (professor de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa), Francisco Keil do Amaral (arquitecto) e Joaquim Sellés Paes (crítico de arte).

⁷⁴⁹ O júri de premiação era constituído por Kevork Loris Essayan, Reynaldo dos Santos (presidente da ANBA), Diogo de Macedo, Carlos Ramos, Lino António (director da Escola de Artes Decorativas António Arroio) e Joaquim Sellés Paes (escolhido pelos artistas expositores como seu representante). cf. Leonor Oliveira, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa, 1957-1969*, tese de doutoramento em História da Arte. Especialização Museologia e Património Artístico, Lisboa: FCSH, 2013.

⁷⁵⁰ O júri, composto por João Couto, Diogo de Macedo, Salvador Barata Feyo (director do Museu Nacional de Soares dos Reis e professor da Escola de Belas-Artes do Porto), Leopoldo de Almeida (professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa), Lino António, Abel Manta, Carlos Botelho e Joaquim Sellés, concluiu os trabalhos em 8 de Fevereiro de 1958 com a indicação dos nomes seleccionados para a atribuição das referidas bolsas. Na sequência deste programa, a FCG delineou um estrito programa de bolsas de estudo apoiado numa comissão consultiva onde Diogo de Macedo surge novamente, a par de nomes como João Couto, Carlos Ramos, Guimarães Lobato (administrador da FCG), Keil do Amaral, Nuno Teotónio Pereira, Barata Feyo, Lino António, Bairrão Oleiro e Francisco d’Avillez (representante do SNI).

⁷⁵¹ Diogo de Macedo, “Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian”, *Diário Popular*, Lisboa, 4 Dezembro 1957, p. 6.

“A Fundação Calouste Gulbenkian iniciou a sua assistência cultural e regulamentar às artes de hoje, com uma extraordinária Exposição de Artes Plásticas, que no nosso meio tão vagaroso e muitas vezes mesquinho nas manifestações de novidade bem contemporânea, representou feito tempestivo, censurado por alguns patricios, como é hábito, e louvado por muitos, o que é facto de estranhar. Esta significativa exposição, realizada com possibilidades materiais nunca havidas entre nós, numa largueza de dispêndio de gostos no arranjo das salas para a ordem dos quadros, e no volumoso e quase luxuoso catálogo, teve precedências em passadas e revolucionárias exibições de “Independentes”, raiz modesta de aspecto, mas heroica de coragem, que nas suas revelações de então – só agora premiadas condignamente – justificam a orientação e o êxito deste saboroso fruto, cujas pevides engasgaram a orientação e o êxito deste saboroso fruto, cujas pevides engasgaram uma pseudo tradição de rotineiros. (...) Consciente e corajosa foi a Administração da Fundação Gulbenkian ao dar, com confiança, total autonomia aos júris que nomeou para selecção e julgamento de mais de duas mil pinturas, desenhos e esculturas que aquela deficiente educação gerara. O resultado fora de completo êxito, mau grado descontentamentos queixosos e protestos de fraco amadorismo ou semelhante importância. Tanto mereceria registo a propósito desta exposição, que, se nos distraíssemos em comentários, não haveríamos espaço bastante para tudo dizer.”⁷⁵²

Ainda no âmbito da mesma exposição, a Fundação Calouste Gulbenkian delineou um programa de aquisição de um conjunto de obras em exposição, com a constituição de uma comissão consultiva que Diogo de Macedo integrava, juntamente com João Couto, o pintor Luís Dourdil (1914-1989) (em representação da SNBA) e o arquitecto Nuno Teotónio Pereira (1922-2016) (membro fundador do Movimento para a Renovação da Arte Religiosa).

Em 1959, Manuel Mendes⁷⁵³ apresenta-o como um *Apóstolo da Arte*, com verdadeiro gosto por motivar, aliciar e converter o leitor através de uma inata

⁷⁵² Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LIV, n.º 237, Lisboa: Império, Janeiro 1958, pp. 41-42.

⁷⁵³ Manuel Mendes, *Diogo de Macedo*, Lisboa: Artis, 1959.

capacidade de ensinar e facilmente transmitir os seus testemunhos, estudos ou narrativas. A sua “paixão pela arte”, revelada ao longo do seu percurso de vida também se manifesta numa verdadeira paixão pela vida, uma vida revelada nas *longas* conversas na Brasileira, ao Chiado, com jovens artistas⁷⁵⁴, nas conversas com os públicos visitantes do MNAC, sobre os seus temas de eleição, e no infatigável gosto pela preservação da memória, tanto da sua própria como da de herança histórica, identidade colectiva de manifestações culturais e civilizacionais. A este propósito José-Augusto França no testemunho reunido na edição comemorativa da revista *Ocidente*, escreve que “muita gente (e da minha geração, ainda felizmente em idade de reacção necessária contra o passado próximo) tinha por Diogo de Macedo, pela sua independência, pela sua lealdade, pela sua humildade e corajosa aceitação daquilo mesmo que ultrapassava a sua ideia estética – uma grande consideração e uma grande estima”⁷⁵⁵.

Mesmo Reynaldo dos Santos em texto inédito conservado no seu espólio documental⁷⁵⁶, e redigido após a morte de Macedo, alude a esta sua característica quando afirma: “Nos últimos tempos da sua vida (...) entrou na campanha da arte moderna com uma paixão não isenta de facciosismo que o levou quase a renegar artistas do começo do século XX, da geração em que de facto se formara. Mas creio que a geração actual lhe ficou grata por essa solidariedade generosa que de facto representava um esforço de compreensão só louvável em quem dirigia um Museu de Arte contemporânea”. O tom reprovador destas palavras, parciais na análise da postura de Macedo na medida em que lhe imputa o desígnio de abjurar os artistas da sua geração, reforça, por outro lado, a importância do seu posicionamento perante as propostas dos jovens criadores, caracterizado pelo acolhimento das novas ideias, ainda

⁷⁵⁴ “Acreditava na irreverência dos novos e tinha grande prazer no seu convívio e, assim, mesmo doente, os acompanhou a Bruxelas, em visita aos 50 Anos de Arte Moderna”, Carlos Botelho, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa: Império, Maio 1959, p. 283

⁷⁵⁵ José-Augusto França, “O seu mais belo título”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI n.º 253, Lisboa: Império, Maio 1959, p. 295 (Número Comemorativo). O mesmo autor, no *Diário de Notícias* de 23 de Abril de 1959, escreve que Diogo: “sempre falou como quem respirava, enchendo de outro ar o seu gabinete de director do Museu de Arte Contemporânea (...) e muitas tardes passei sentado ao lado da sua secretária a ouvi-lo falar de camaradas de Paris”, José-Augusto França, “Notas e Lembranças. N.º19”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 Abril 1959, p. 9.

⁷⁵⁶ Espólio doado à Câmara Municipal de Cascais em 2004, actualmente reunido na *Casa Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó dos Santos*.

que, nos resultados, possam ser contrários aos seus padrões estéticos⁷⁵⁷. A este propósito, ao caracterizar esta mesma atitude de Diogo, demonstrada ao longo da sua vida, José-Augusto França ao lembrá-lo no ano da sua morte afirma que “esta permanecerá na memória dos seus amigos, dos seus companheiros de geração e dos jovens, pintores que o estimularam e pela sorte dos quais tanto se interessava. Porque “independência” era outra palavra que Diogo de Macedo gostaria de ver chamada, a seu propósito.”⁷⁵⁸

Esta preocupação, e vontade genuína diríamos, de defender o valor da contemporaneidade e apelar ao vigor da criatividade sempre apontando para novas formas de expressividade conceptual e plástica, surge relatada em 1949, aquando do “Congresso Internacional de História da Arte”, organizado em Lisboa no mês de Abril desse mesmo ano: “Quanto a nós, que no coração ainda guardamos petulâncias de mocidade, gostaríamos de assistir nessa ocasião a uma parada vistosa dos nossos mais avançados pintores, ultrarrealistas ou superabstraccionistas, para que os historiadores estrangeiros soubessem que a Arte em Portugal continua cumprindo o dever de ser moderna para, amanhã, os confrades destes a virem julgar e admirar como obra categorizada.”⁷⁵⁹, identificando duas das propostas emergentes, e em desenvolvimento, na arte portuguesa de meados do século, o neorealismo e o abstracionismo – não se mostrando indiferente às experiências em curso -, e reforçando a sua convicção, presente em ensaios já analisados, de que a arte portuguesa de Novecentos segue o seu trajecto sem significativos retardamentos temporais face ao curso da arte europeia.

Após a sua morte em 19 de Fevereiro de 1959, Macedo é recordado na edição de homenagem que a revista *Ocidente* promove em Maio desse mesmo ano,⁷⁶⁰ na qual colaboram seus colegas de geração e outros artistas mais jovens com quem Diogo de

⁷⁵⁷ cf. Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LIII, n.º 232, Lisboa: Império, Agosto 1957: “Porque assim penso e porque também já fui jovem e tenho boa memória, é que confio na mocidade, mesmo se calha não concordar com ela, o que considero legítimo.”

⁷⁵⁸ José-Augusto França, “Notas e Lembranças. N.º19”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 Abril 1959, p. 9.

⁷⁵⁹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XXXVI, n.º 130, Lisboa: Império, Fevereiro 1949.

⁷⁶⁰ cf. *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa: Império, Maio 1959 (Número Comemorativo).

Macedo manteve um regular convívio, e na exposição intitulada *Diogo de Macedo*⁷⁶¹ promovida em 1960 pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), uma retrospectiva da sua obra (reunindo escultura, desenho, aguarela e gravura), um reconhecimento oficial da sua importância histórica como escultor, ao encontro das suas mais íntimas inquietações, e igualmente como historiador e crítico, reunindo um vasto conjunto de exemplares bibliográficos e documentais dispostos pelo percurso expositivo, numa mostra de natureza assumidamente antológica⁷⁶². A exposição, coordenada pela sua viúva, Eva Arruda de Macedo⁷⁶³, em colaboração com o director do MNAA, João Couto, e os artistas Abel Manta (contemporâneo de Macedo), Barata Feyo (à data, director do Museu Nacional de Soares dos Reis), Bernardo Marques e António Duarte⁷⁶⁴, realizou-se no Palácio Foz, em Lisboa, nos primeiros meses de 1960, e foi pensada também como um modo de reconhecimento institucional da importância do seu percurso pela arte e cultura portuguesas da primeira metade do século XX. Uma oportunidade para deter na história do país uma figura de significativa relevância pública que, consideramos, desenvolveu o seu percurso preconizando uma independência de procedimentos que o posicionam como uma figura não de confronto manifesto mas portador de uma postura segura nas suas convicções culturais e nos projectos de gestão das instituições em que participava mas que delegava, diplomaticamente, para outra esfera de interesses a ideologia política. Foi igualmente implementado, no decurso desta iniciativa, um novo prémio de arte promovido pelo SNI, designado por *Prémio Diogo de Macedo* (escultura, pintura, desenho e gravura) atribuído no âmbito dos “Salões de Arte Moderna” realizados na SNBA, destinado distinguir novas linguagens plásticas, e que começou por premiar, em

⁷⁶¹ *Diogo de Macedo*, Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1960.

⁷⁶² A propósito desta exposição, lê-se: “Deu-se a todos nós o prazer de o tornar a encontrar, e o encontro não foi velado pela penumbra da sua natural modéstia. Vimos de novo o artista mas na plena claridade do seu talento. E essa foi a surpresa para muitos visitantes. E as frases “eu nunca supus” ... “eu não julgava”, prefaciando os seus pareceres, eram o mais rasgado elogio que se lhe fazia”, Gustavo Matos Sequeira, “A Exposição póstuma da obra de Diogo de Macedo, *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 15, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1960, p. 83.

⁷⁶³ Eva Arruda de Macedo organizou o espólio de Diogo de Macedo, ao longo da sua vida e assegurou a continuidade do trabalho, após a sua morte.

⁷⁶⁴ O catálogo da exposição foi executado sob a direcção gráfica de Manuel Rodrigues (1924-1965), colaborador do SNI, e com fotografia do estúdio de Mário Novaes (1899-1967).

1959, o pintor Joaquim Rodrigo (1912-1997) e, em 1960, o pintor Júlio Resende (1917-2011)⁷⁶⁵.

Ainda na década de 1960, pouco depois da sua morte⁷⁶⁶, a Câmara Municipal de Lisboa pondera reunir no Palácio dos Coruchéus o espólio de Diogo de Macedo (obra artística, biblioteca e manuscritos), para aí instalar a sua casa-museu e edificar, no terreno circundante um conjunto de oficinas para artistas. Uma iniciativa sobre a qual João Couto se refere na *Ocidente*, de 1962, como “Se Diogo de Macedo pudesse ambicionar um desejo para ser satisfeito depois da sua morte, creio bem que a colocação da totalidade da sua obra na casa dos Coruchéus o contentaria inteiramente. Esta ideia germinou no espírito de sua mulher, (...) a pessoa que melhor estimava o que ele fez em vida, que conhecia os seus anseios, as suas preocupações, os seus projectos, que ordenou carinhosamente o seu espólio, e organizou com ele um conjunto que não pode ser menosprezado e abandonado. (...) O espaço dos Coruchéus, dispondo de um terreno aproveitável, abrigaria à volta do Palácio, distantes mas bem integrado no conjunto, certo número de “oficinas” que seriam postas à disposição dos artistas. Na casa acolher-se-ia a obra escultórica e os desenhos que vimos com admiração no certame que o SNI organizou. Em dependência a construir, a biblioteca com os livros e os papéis, e, à roda, numa ambiência de verdura, os recintos onde os escultores trabalhariam dando largas ao sonho que entusiasmou o

⁷⁶⁵ Sobre o 1º salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas-Artes, organizado em Novembro de 1958, Macedo publica um depoimento no *Diário de Lisboa*, inserido num artigo coordenado por Fernando Pernes, onde se lê “no entanto, os não figurativos são em maior número (...) a presença dos novos é sem dúvida uma faceta dominante nas Belas-Artes, o que aliás muito me apraz registar” a par de uma outra afirmação, também para si de peculiar interesse na caracterização do meio cultural português, “as duas facetas da pintura actual – figurativos e abstractos – têm autêntica representação nas Belas-Artes, sendo de lamentar a ausência de alguns pintores cuja presença elevaria o nível do Salão”, Fernando Pernes, “Os Críticos e o 1º salão de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas-Artes” *Diário de Lisboa. Magazine*, 1.ª edição, ano 38, n.º 12903, Lisboa, 8 Novembro 1958, pp. I; III. Neste artigo foram registados os depoimentos de Fernando Pernes (1936-2010), de Adriano de Gusmão (1908-1993), de Diogo de Macedo e, no número seguinte, de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e de Mário Dionísio (1916-1993), sendo Macedo o autor mais velho que representa, neste caso específico, o discurso institucional sobre a modernidade.

⁷⁶⁶ Foram diversas as notícias e, de entre o conjunto, destaque para o relato do *Diário de Lisboa*, no dia seguinte à sua morte, com uma descrição pormenorizada dos diversos representantes de organismos públicos e associativos, intelectuais e numerosos artistas que assistiram às cerimónias fúnebres, “O funeral do escultor Diogo de Macedo”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Mando (dir.), ano 39.º, n.º 13003, Lisboa, 20 Fevereiro 1959, p. 3.

patrono da instituição.”⁷⁶⁷ O desenhar de um projecto que, todavia, não chegou a ser concretizado por desencontros e protelações institucionais de demorada resolução.

A 19 de Março de 1971 é, por fim, celebrado a escritura entre a Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia e Eva Arruda de Macedo visando a transferência do espólio de Diogo de Macedo para aquela cidade. O conjunto reunido, submetido a inventário datado de 21 de Julho de 1970⁷⁶⁸, era constituído por um conjunto significativo da sua obra (predominantemente de escultura mas também com trabalhos de desenho e aguarela), pelas colecções de artes plásticas e arte negra, algumas peças de mobiliário e cerâmica e pela sua biblioteca pessoal. Parte significativa deste espólio integrou a exposição permanente das Galerias Diogo de Macedo, situadas no edifício anexo à Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia⁷⁶⁹. O restante espólio de Macedo, referente ao seu arquivo documental, reunido por Eva Arruda de Macedo e constituído por fotografias, recortes de imprensa, publicações, documentação manuscrita e correspondência pessoal, é doado em 1987 à Fundação Calouste Gulbenkian e integrado no acervo da Biblioteca de Arte desta instituição. Este espólio desenrolou-se, no decurso da presente investigação, tanto como desencadeador de novas pistas de reflexão como ratificante das asserções desenvolvidas sobre a figura e a obra de Diogo de Macedo.

Presentemente, Diogo de Macedo mantém-se como uma figura incontornável no estudo da arte e da história da arte em Portugal, na sua qualidade de produtor, promotor e crítico de arte, preservando-se uma memória que permanece e que exprime os seus anseios na construção da representatividade do passado, do mais recuado ao imediatamente transacto, e na validação de um presente que, segundo ele

⁷⁶⁷ João Couto, “Artes Plásticas. Diogo de Macedo e os Coruchéus”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LXII, n.º 285, Lisboa: Império, Janeiro 1962, pp. 29-30.

⁷⁶⁸ Escultor Diogo de Macedo-seu espólio artístico (21 Julho 1970) / Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia.

⁷⁶⁹ Com a *Escritura de renda vitalícia para cedência do espólio artístico do Mestre Diogo de Macedo*, assinada no dia 19 de Março de 1971 por Eva Arruda de Macedo e a Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, as Galerias Diogo de Macedo são inauguradas, em 1975. Mais tarde, após uma obra de remodelação do espaço, o edifício é reinaugurado em Maio de 2004. No âmbito do protocolo de 1971, a biblioteca pessoal de Macedo, já anteriormente mencionada, é depositada, disponível para consulta, na Biblioteca Municipal de Vila Nova de Gaia.

mesmo, é garante da vitalidade intrínseca da criação artística e condição necessária para que se estabeleça um inevitável equilíbrio estético em cada fase de impulso histórico. Retomando um propósito metodológico enunciado nas páginas introdutórias da presente investigação, concluímos com uma das suas crónicas na *Ocidente*, datada dos seus últimos anos de actividade, na qual Diogo, num estilo inconfundível, directo mas sem confrontações, reforça o seu pioneirismo enquanto dinamizador de novos caminhos no entendimento institucional da arte contemporânea não negligenciando a força da herança cultural, numa abordagem sempre histórica do processo artístico.

“Longe de nós a veleidade de supormos, no hábito persistente de pregações no deserto das indiferenças, que as palavras destas modestas crónicas pudessem ser notadas e suas cismas transcritas, servindo causa de Arte noutro lugar, como nos aconteceu vermo-las num artigo no “Diário de Notícias”. É certo já algumas vezes termos ouvido outras citadas na voz da Radiofusão e mais algumas agachadas em discursos de gente categorizada. Afora o nosso devido reconhecimento, em que nenhuma vaidade comparece, grande foi a satisfação em registar esses apoios em cátedra de tanta distinção, e desta vez numa aspiração que devia ser nacional. Não só os artistas, mas toda a gente culta que ame a sua Pátria e a queira nas condições de igualdade nas manifestações artísticas internacionais, parecer ter estimado o queixume pela verdade e pelo desejo que o motivara, quase protestando contra o isolamento das circunstâncias em que a nossa Arte se confrange. Quando, na liberdade dos nossos entusiasmos e deveres pelos problemas de Arte, apresentamos sugestões, aplaudimos actos ou censuramos vícios, move-nos apenas um ideia de dignidade e de justiça em favor dos artistas e da nossa Arte, que o velho sonho duma vida inteira, intransigente e obstinadamente, não desanima em querer ver valorizada. Não nos importa a amizade individual, nem usamos de qualquer interesse alheio àquela ambição. Nada pretendendo nem aceitando, somos independentes na opinião e no amor que alimentamos neste sonho. Os nossos pareceres são de ordem moral, servindo a artística, imparcialmente. Pela leitura daquele referido artigo-de-fundo verificámos ter sido oportuno o nosso brado a condizer com um projecto doutra origem, igualmente proveitoso à comunidade cultural da Nação. Queira Deus que os legisladores com possibilidades atendam não somente a este caso, mas também a

outros de semelhante importância, que convém sejam resolvidos a bem da Arte Portuguesa e a Bem da Nação. Um deste é o da nossa representação artística no estrangeiro, nas exposições internacionais, que reclamam colaboração da Arte mais actualizada em cada país, para se aquilatar de progressos gerais em comparações de expressões nacionais. Não sabemos se, porventura, possuímos essa distinção na Arte Moderna ou se temos dado aos nossos artistas os necessários encorajamentos de sua livre aparição, para sermos coerentes e conscientes na expansão da obra; mas conhecemos as aflições de disputas e dúvidas, quando somos convidados e nos convém dar assistência.

Assim, fomos uma única vez às Bienais de Veneza, e da experiência não tirámos lição, nem proveito, nem estímulo, voltando ao nosso condenável isolamento. Propomo-nos agora comparecer na Exposição de Bruxelas, e os artistas portugueses ainda não foram informados nem ajudados para uma condigna representação da Arte de hoje. Para as Bienais de S. Paulo, onde temos aparecido sem programa, de maneiras díspares e consoante o capricho do acaso, consta que este ano a representação é uniforme, com a colaboração dos artistas incompreendidos dentro de portas. O júri de selecção na representação brasileira deliberou que apenas os não figurativos – os abstractos e os neo-concretistas – fossem ali presentes. Sem discutirmos razões, são de prever os resultados da espectacular parada. Aconteça, porém, o que acontecer, vença a pintura H ou ganhe a X, triunfe a sensibilidade ou predomine a ciência, esteja para surgir uma nova Arte desta brumosa experiência ou na base de quantas deste século se rebusque a semente mais expressiva para frutificar numa ordem de contemporaneidade, esquecida das fatalidades de duas guerras que modificaram o mundo nos seus problemas mais sérios, não será tempo de nós nos convenceremos de que metade deste século está passada e nela uma outra expressão de Arte, distinta e por reacção da anterior já histórica, firmou raízes próprias, reconhecidamente características e indiscutíveis hoje, as quais por sua vez e logicamente, provocaram a revolução que se está operando neste começo da segunda metade do mesmo século, com a constância natural da autonomia criadora no espírito dos artistas nunca satisfeitos?

Não será tempo de nos curarmos de teimosias, de hábitos provincianos e de rotinas condenáveis na educação, para aceitarmos os factos como realidades evolutivas e prestarmos colaboração aos anseios do presente? Porquê esta falta de confiança, inútil e desanimadora, tentando entravar as vertiginosas conquistas do tempo e quedando ingenuamente no gosto e nas razões do século passado, da pintura folclórica e caligráfica? Pois ninguém reparará que cinquenta anos passaram sobre essa Arte do Naturalismo de base académica, que vamos a meio do século XX e que a Arte deste é outra e independente, como sempre foram as passadas em todos os séculos, e que não há decreto humano capaz de sustar as novas explosões da Arte para que a História não seja repetição pasmada, mas sim continuidade livre de ideais em permanente acção e a caminho de imprevistas modernidades!?

Na cultura internacional, na Arte de cada época, a presença das contribuições nacionais deve estar concorde, sob pena de desprezo por retrógrada. Em Portugal, para nosso orgulho, existem artistas integrados no movimento espiritual das aspirações mais audazes e modernas. Ainda há pouco foi premiado em primeiro lugar, num concurso internacionalizado, o projecto dum monumento a erguer em Sagres que provocou espanto e foi aplaudido pela melhor crítica estrangeira. Declarou um crítico muito cotado em julgamentos de Arte Moderna, que “seria obra magnífica na entrada da Europa Ocidental, a alegar do engenho desta nos tempos idos e actuais.”⁷⁷⁰ Somos um povo com bastante História a garantir uma vasta experiência, mas que, por teimosias do diabo, quanto mais procuramos no seu apoio exemplar caminhar para a

⁷⁷⁰ Concurso lançado em 1954 cujo 1º prémio foi atribuído ao projecto *Mar Novo*, assinado pelo escultor Salvador Barata Feyo (1899-1990), o pintor Júlio Resende (1917-2011) e o arquitecto João Andresen (1920-1967) (cf. *Concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*, Lisboa: Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1957) Diogo de Macedo cita, a este propósito, texto de José-Augusto França, referenciado por Lúcia Almeida Matos em *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007, p. 402, n’*O Estado de S. Paulo*, datada de 7 de Março de 1957, aquando da decisão governamental de abandonar a ideia de construir o projecto vencedor (sendo a iniciativa substituída pela de edificar, em Lisboa, o conjunto escultórico da autoria de Leopoldo de Almeida, *Padrão dos Descobrimentos*, desenvolvido para a *Exposição do Mundo Português*, de 1940). Tal decisão desencadeou uma onda de protesto entre a comunidade artística, sentimento espelhado na crítica do arquitecto Nuno Teotónio Pereira na qual se refere ao projecto como uma obra “sepultada nos armários e depósitos bafientos dos arquivos oficiais mas que permanecerá viva” (Nuno Teotónio Pereira, “Não haverá Mar Novo”, *Encontro*, Lisboa, Maio 1956).

Realizou-se, com inauguração em 17 de Novembro de 2017, na Faculdade de Belas-Artes do Porto uma exposição, com documentação inédita, sobre este assunto intitulada *Mar Novo*, com a curadoria de Lúcia Almeida Matos.

frente, olhamos mais para trás e nos deixamos enleiar pelos louros do passado, evocando ou discutindo glórias de panteão, assim perdendo tempo e forças para o alcance das ambições a par dos outros povos. É ver como nos preocupa mais em Arte o problema da pintura antiga do que os da Arte de hoje, como se não fosse esta a que conta para o nosso progresso e a nossa actual cultura. Embicamos com aqueles casos e metemo-nos na teia das dúvidas, investigando ou fantasiando, como se nada mais houvesse no mundo das Artes. Deparamo-nos com bicos-de-obra a resolver, e, como as paixões cegam, ficamos sem ver nada. (...) Seremos, realmente, apenas um povo antigo nesta ingénua obsessão contra a Arte de hoje?”⁷⁷¹

⁷⁷¹ Diogo de Macedo, “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LIII, n.º 231, Lisboa: Império, Julho 1957, pp. 31-33.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Fundos documentais

1.1.Arquivos

Arquivo Histórico da Secretaria Geral de Educação e Ciência/Ministério da Educação

Fundo Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes - PT/MESG/AAC/DGESBA; Série e / cx 3025 a cx 3788 [1933-1959] / Fundo Junta Nacional da Educação - PT/MESG/AAC/JNE [1936-1959]

Arquivo Ex-DGMEN. IHRU (Forte Sacavém)

Documentação referente ao Convento de S. Francisco [nº IPA - PT031106200163], Lisboa [1943-1960]. Núcleos documentais: DSMN-0332/1; DSARH-005-4574/3-/11; DSID – 1486; DSID - 001/001; DSARH – 010/125 – 0111/01-/02; DSARH – 007/125 – 0005/12-/15; DREL – 3192/01; DSCSV – 002; DSARH – 005 – 4192/3

Arquivo Histórico Ministério Obras Públicas (BAHOP)

Fundo CAPOPI - Processo referente à Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império. Museu de arte Contemporânea [1942-1944] / Anteprojecto do novo edifício a construir na Praça do Império. Belém. Lisboa. Memória descritiva; Luís Cristino da Silva [1943]

Arquivo da Fundação António Quadros

Fundo Arquivo António Ferro. Correspondência – PT-FAQ-AFC-01001-0271-000003-001 a PT-FAQ-AFC-01001-0271-000003-004; PT-FAQ-AFC-01001-0271-000005-001 a PT-FAQ-AFC-01001-0271-000005-003; PT-FAQ-AFC-01001-0271-000006-002; PT-FAQ-AFC-01-001-0271-000007-001 a PT-FAQ-AFC-01-001-0271-000007-002; PT-FAQ-AFC-01-001-0271-00010-001 a PT-FAQ-AFC-01-001-0271-00010-002.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Correspondência entre Diogo de Macedo e o Secretário da Secção Portuguesa da Exposição e António Ferro - Arquivo SNI, cx-2082 [Exposição Universal de Paris], [pasta] Exposição de Paris/Lisboa/Pessoal ao Serviço da Exposição/nº3

Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes do Porto

Diogo Cândido de Macedo Junior (Processo individual de Aluno)/Academia. Desenho Histórico (1904-1923)/Academia. Escultura. Ordinários/Escultura. Voluntários

Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, Vila Nova de Gaia

Escultor Diogo de Macedo, seu espólio Artístico / PT-CMVNG-AM/CMVNG/Pd-Se-SeCe/4/Lv54, FI88-91; PT-CMVNG-AM/CMVNG/Prd-DAF-NP/12/2240

Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNAC. Ofícios Expedidos [1935-1959]

MNAC. Ofícios Recebidos [1935-1959]

1.2. Bibliotecas

Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian

Fundo Reservados – Espólio Diogo de Macedo

267 dossiês - DM 001-468

Fundo Reservados – Espólio Raul Lino

Corte, planta geral, pormenores, [s.d.]. 1 desenho original

Plantas, [s.d.]. 3 desenhos originais

1.3. Fontes Impressas

Legislação (por ordem cronológica)

Diário do Governo, nº124, 29 de maio de 1911

“Regulamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Decreto nº 3:026. Capítulo III, artigo 6 – 8º e 9º”, *Diário do Governo*, Lisboa, 14 março 1917.

Reformas do Ensino em Portugal. 1836-1869, tomo I, volume I, Lisboa: Ministério da Educação/Secretaria-Geral, 1989

Reformas do Ensino em Portugal. 1870-1889, tomo I, volume II, Lisboa: Ministério da Educação/Secretaria-Geral, 1991

Reformas do Ensino em Portugal. 1900-1910, tomo I, volume IV, 1ª Parte, Lisboa: Ministério da Educação/Secretaria-Geral, 1996

Diário da República, 1ª série, nº 230, 30 de novembro de 2011 [decreto-lei nº 114/2011 de 30 de novembro de 2011]

2. BIBLIOGRAFIA

2.1. de Diogo de Macedo

2.1.2. Monografias

(por ordem cronológica)

MACEDO, Diogo, *14, Cité Falguière*, Lisboa: Seara Nova, 1930

_____ *Iconografia tumular portuguesa. Subsídios para a formação de um museu de arte comparada*, Lisboa: Olisipo, 1934

_____ *A arte indígena portuguesa*, Lisboa: Editorial Ática, 1934

_____ *Rodin*, Coimbra: Publicações do Instituto Francês em Portugal, 1935

_____ *Espanha de Ontem*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1937

_____ *Soares dos Reis: recordações*, Porto: Marques Abreu, 1937

_____ *Gaia, a de nome e renome. Monografia evocativa*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1938

_____ *Os túmulos de Alcobaça (separata Ocidente)*, Lisboa: Edições Império, s.d. [1939]

_____ *Cinco escultores franceses. Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1940

_____ *Em redor dos presépios portugueses*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1940

_____ *Algumas obras de arte portuguesa. Apresentadas por Diogo de Macedo*, Álbum n.º1, Lisboa: Edições Panorama, 1940

_____ *Soares dos Reis. Sua vida dolorosa*, "Cultura Artística. Estudos Diversos", Lisboa: Edição da revista *Ocidente*, 1943

_____ *Os estudos para uma estátua de D. Afonso Henriques*, Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1943

_____ *Um problema nacional na arte do Benim*, Lisboa: Edição Mundo Português, 1944

_____ *João José de Aguiar. Vida dum malogrado escultor*, "Cultura Artística. Estudos Diversos", Lisboa: Edição da revista *Ocidente*, 1944

_____ *A escultura portuguesa nos séculos XVII-XVIII*, Lisboa: Edição revista *Ocidente*, 1945

- _____*Columbano. "Concerto de Amadores", "Coleção Museum. Monografias, n.º1 – 1.ª série", Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1945*
- _____*Soares dos Reis. Estudo documentado, Porto: Edições Lopes da Silva, 1945*
- _____*A exposição de Miguel Ângelo Lupi, Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., 1945*
- _____*Sumário Histórico das Artes Plásticas em Portugal, "Coleção para o Povo e para as Escolas, n.º12", Porto: Livraria Tavares Martins, 1946*
- _____*Visconde de Meneses. 1820-1878, "Coleção Hífen, n.º2", Lisboa: Editorial Litoral, Lda., 1946*
- _____*Grupo do Leão. 1885-1905, "Coleção Hífen, n.º6" Lisboa: Editorial Litoral Lda., 1946*
- _____*A arte moderna, Lisboa: SNI, 1946*
- _____*O Aleijadinho, Lisboa: Edição Mundo Português, s.d. [1946]*
- _____*Miguel Lupi. Síntese de uma obra, "Coleção Museum. Monografias, n.º2 – 1.ªsérie", Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1947*
- _____*Carlos Reis. Um paisagista, "Coleção Museum. Monografias, n.º3 – 1.ªsérie", Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1947*
- _____*Soares dos Reis. O seu centenário, "Coleção Museum. Monografias, n.º4 – 1.ªsérie", Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1947*
- _____*Malhoa. O seu portuguesismo, "Coleção Museum. Monografias, n.º5 – 1.ªsérie", Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1948*
- _____*Por terras de Portugal. Desenhos de Thomas de Mello, Lisboa: Editorial Ática, 1948*
- _____*Meneses. Metrass. Patrício. Rodrigues. Quatro pintores românticos, "Coleção Museum. Monografias, n.º6 – 1.ªsérie", Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1949*
- _____*Académicos e românticos, "Coleção Museum. Monografias, n.º7 – 1.ªsérie", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1950*
- _____*Alfredo Keil. Um independente, "Coleção Museum. Monografias, n.º8 -1.ªsérie", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1950*
- _____*Silva Porto. Um fundador, "Coleção Museum. Monografias, n.º9 – 1.ªsérie", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1950*
- _____*Sousa Pinto. Saber e sensibilidade, "Coleção Museum. Monografias, n.º10 – 1.ªsérie", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1950*

- _____ *Sintra na pintura do século XIX*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea com colaboração do Instituto Cultural de Sintra, Lisboa: Bertrand (Irmãos) Lda., Junho 1950
- _____ *Visconde de Meneses*, "Cadernos de Arte, n.º I", Lisboa: Edições Excelsior, 1951
- _____ *Tomás José da Anunciação*, "Cadernos de Arte, n.º II", Lisboa: Edições Excelsior, 1951
- _____ *Os presépios portugueses*, "Cadernos de Arte, n.º III", Lisboa: Edições Excelsior, 1951
- _____ *Marciano Henriques da Silva*, "Cadernos de Arte, n.º IV", Lisboa: Edições Excelsior, 1951
- _____ *O Aleijadinho de Minas Gerais*, Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1951
- _____ *Os presépios portugueses*, "Cadernos de Arte, n.º III", Lisboa: Edições Excelsior, 1951
- _____ *Columbano*, Lisboa: Artis, 1952
- _____ *João Cristino da Silva e Manuel Maria Bordalo Pinheiro*, "Cadernos de Arte, n.º V", Lisboa: Edições Excelsior, 1952
- _____ *Augusto Santo*, "Cadernos de Arte, n.º VI", Lisboa: Edições Excelsior, 1952
- _____ *Francisco Metrass e António José Patrício*, "Cadernos de Arte, nº VII", Lisboa: Edições Excelsior, 1952
- _____ *Miguel Lupi*, "Cadernos de Arte, n.º VIII", Lisboa: Edições Excelsior, 1952
- _____ *Armando de Basto*, "Cadernos de Arte, n.º IX", Lisboa: Edições Excelsior, 1953
- _____ *Alcobaça*, "Cadernos de Arte, n.º X", Lisboa: Edições Excelsior, 1953
- _____ *Marques de Oliveira. Artur Loureiro. Dois naturalistas*, "Coleção Museum. Monografias, n.º 1-2.ª série", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1953
- _____ *Sousa Lopes. Luz e cor*, "Coleção Museum. Monografias, n.º 2 - 2ª série", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1953
- _____ *Subsídios para uma análise à obra de Francisco Franco*, Separata de Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa: Tip. da Empresa Nacional de Publicidade, 1953
- _____ *Presépios portugueses*, Lisboa: Edições Artis, s.d. [1953]
- _____ *O Pintor D. Carlos de Bragança no palácio Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1954
- _____ *António Ramalho e João Vaz*, "Coleção Museum. Monografias, n.º 3 - 2ª série", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1954

- _____ *Veloso Salgado. Luciano Freire, "Coleção Museum. Monografias, n.º 4 – 2.ª série", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1954*
- _____; SIQUEIRA, José de, *A propósito do Museu Malhoa. Homenagem a António Montês no XX aniversário do museu provincial de José Malhoa nas Caldas da Rainha no dia 28 Abril 1954*, Lisboa: Livraria Portugália, 1954
- _____ *Tomás da Anunciação. Chefe do romantismo, "Coleção Museum. Monografias, n.º 5 – 2.ª série", Lisboa: Edição Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1955*
- _____ *Notas biográficas de dois académicos*, Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1955
- _____ *Domingos Sequeira*, Lisboa: Edições Artis, 1955
- _____ *Notas sobre o imaginário Manuel Pereira*, Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1956
- _____ *Phelippe Hodart*, Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1956
- _____ *Francisco Franco, "Nova Coleção de Arte Portuguesa, n.º 7", Lisboa: Artis, 1956*
- _____ *Uma pequena galeria de retratos*, Lisboa: Tipografia Nacional de Publicidade, 1956
- _____ *8 Reproduções de trabalhos de Abel Salazar, com um estudo crítico de Diogo de Macedo*, Porto: Fundação Abel Salazar, 1956
- _____ *Columbano e o seu museu*, Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1957
- _____ *Mário Eloy. 1900-1951, "Coleção de Arte Contemporânea, n.º 1", Lisboa: Artis, 1958*
- _____ *Machado de Castro*, Lisboa: Artis, 1958
- _____ *Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa: Edições Panorama, 1959
- _____ *No centenário de Pousão, separata Revista Ocidente, vol. LVI, Lisboa: Editorial Império, Lda., 1959*
- _____ *Presépios Portugueses*, Lisboa: Artis, s.d.
- _____ *Os românticos portugueses*, Lisboa: Artis, 1961
- _____ *O escultor Manuel Pereira*, Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, Lda., 1963

2.1.2. Catálogos

(por ordem cronológica)

2.1.2.1. Exposições Individuais:

Iª Exposição Diogo de Macedo, Porto: Galeria da Misericórdia, Dezembro 1913

IIª Exposição do esculptor Diogo de Macedo, Lisboa: Salão da Ilustração Portuguesa, Dezembro 1916

IIIª exposição do esculptor Diogo de Macedo, Lisboa, [Liga Naval] Portuguesa, 1916

IVª exposição [de] Diogo de Macedo, Porto: Galeria da Misericórdia, Março 1918

Diogo de Macedo, 5ª exposição: 25 esculturas, 25 desenhos, Lisboa: Galeria Bobone, Março 1928

2.1.2.2. Outras exposições:

_____ *5 Independentes. Exposição de pintura, escultura, gravura, desenho*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1923

_____ *I Salão dos Independentes*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1930

_____; MONTALVOR, Luiz de, *Arte indígena portuguesa*, Lisboa: Divisão de Publicações e Bibliotecas. Agência Geral das Colónias, 1934

_____ *Exposição de Arte Gentílica - Africa Portuguesa*, 19 a 26 Abril 1936, Sala Portugal, Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa: Sociedade Industrial Tipográfica, Lda., 1936

_____ *Exposição de moldagens de escultura medieval portuguesa*, Comemorações Nacionais de 1940, Lisboa: Museu das Janelas Verdes, 1940

_____ *Exposição do pintor Carlos Botelho*, Porto: Coliseu do Porto, Abril 1943

_____ “A personalidade de Ezequiel Pereira”, *Exposição retrospectiva, póstuma e de homenagem ao pintor Ezequiel Pereira, discípulo do Grande Mestre Silva Porto*, Porto: Salão Silva Porto, Março 1944

_____ *Barata Feyer*, Lisboa: Galeria Bucholz, 1944

_____ *Exposição de pintura portuguesa (séculos XIX-XX)*, Porto: Portugal, Março 1945

_____ *Exposição Calendas. Exposição de pintura, escultura, desenhos, gravuras objectos de colecção e antiguidades*, Lisboa: Galeria Calendas, Janeiro 1945

_____ *Catálogo-Guia. I. Museu de Arte Contemporânea*, Lisboa: MNAC, 1945

_____ *Estrela Faria. Desenhos, Gouaches e Óleos*, Lisboa: Estúdio do SNI, Junho 1945

_____ *Catálogo-Guia. II. 2ª e 3ª Exposições Temporárias. Obras de Miguel Ângelo Lupi e de um Grupo de Neo-Românticos Portugueses*, Lisboa: MNAC, Outubro, 1945-Março 1946

_____ *Exposição Sousa Lopes (obras doadas ao Estado)*, Lisboa: ANBA, Dezembro 1945

- _____ *Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes. Desenhos e gravuras*, Lisboa: SNI, Dezembro 1945
- _____ *Exposição de pintura a óleo, desenhos, aguarelas e esculturas de João Augusto Ribeiro e sua filha Maria Ribeiro*, Porto: Salão Silva Porto, Abril 1946
- _____ *Exposição Temporária da obra de Henrique Pousão*, Lisboa: MNAC, Abril, 1946
- _____ *20 anos de Pintura. Exposição de Dordio Gomes*, Porto: Livraria Portugália, Abril 1946
- _____ *Iª Exposição de Artur da Fonseca*, Lisboa: SNI, Maio 1946
- _____ *Exposição de pintores alentejanos*, Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, Junho 1946
- _____ *Exposição Póstuma de Homenagem ao pintor Sousa Lopes. Óleos, Gravuras, Desenhos*, Porto: Salão Silva Porto, Dezembro 1946
- _____ *Exposição de quadros a óleo e esculturas de Abel Salazar*, Porto: Fundação Abel Salazar, 1947
- _____ *1.ª Exposição de costumes e tradições de Portugal em cerâmica de José da Silva Pedro*, Lisboa: SNI, 1948
- _____ *Catálogo-Guia. IV. Exposição Temporária Columbano*, Lisboa: MNAC, Abril 1948
- _____ *Exposição de Arte Portuguesa em Luanda e Lourenço Marques*, Lisboa: Bertrand Irmãos, Lda., Agosto/Setembro, 1948
- _____ *Celestino Alves*, Lisboa: SNI, Janeiro 1949
- _____ *Quatro quadros del-rei D. Carlos; dois retratos por Malhoa e Columbano*, Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 1949
- _____ *Exposição dos Artistas premiados pelo S.N.I.*, Lisboa: SNI, 1949
- _____ *Sintra na Pintura Portuguesa do século XIX*, Lisboa: Bertrand, 1950
- _____ *Pinturas e desenhos de Th. de Melo "TOM". 1940-1950*, Lisboa: SNI, Março 1950
- _____ *Partecipazione Portoghese alla XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Junho/Outubro, 1950
- _____ *Exposição de figuras em barro cozido modeladas por Fernando Abranches*, Lisboa: SNI, 1950
- _____ *Exposição Retrospectiva Cinquentenário da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1951
- _____ *I Exposição do Estúdio-Escola de cerâmica*, Lisboa: SNI, 1952
- _____ *Exposição de Pedro Leitão*, Lisboa: SNI, 1952
- _____ *Exposição de Th. de Mello*, Lisboa: SNI, 1952

_____ *Exposição de óleos e coiro repuxado de Fernando Martinez Rúbio*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1953

_____ *Exposição de Maria Manuela de Meneses*, Lisboa: SNI, 1955

_____ *Exposição de painéis de cerâmica policromada*, Lisboa: SNI, 1955

_____ *Portugal. Exposição de pintura de Eduardo Viana, Abel Manta, Dórdio Gomes, Carlos Botelho*, Secretariado Nacional de Informação e Turismo, S. Paulo: Museu de Arte Moderna, 1955

_____ *Exposição de Waldemar da Costa*, Lisboa: SNI, Dezembro 1956

_____ *Amadeo de Souza-Cardoso*, Porto: Galeria Dominguez Alvarez, 1956

_____ *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Columbano*, Lisboa: MNAC, Novembro 1957

_____ *Exposição retrospectiva da obra do pintor Armando de Basto. 1889-1923*, Lisboa: SNI, 1958

_____ *Exposição itinerante de algumas obras de pintura do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Lisboa: MNAC [Museu de Alberto Sampaio; Museu Nacional de Soares dos Reis], 1958

_____ ; FRANÇA, José-Augusto; SANTOS, Reynaldo dos], *Homenagem a Sequeira*, Lisboa: Grémio Literário, 1968

2.1.3. Prefácios, artigos em periódicos e colaborações em obras colectivas

(por ordem cronológica)

MACEDO, Diogo, [Editorial], *Apollon. Mensário d'Arte*, nºs1 e 2, Diogo de Macedo (org.), Porto: Academia Portuense de Belas-Artes, Janeiro/Fevereiro 1910

_____ "Escola de Belas-Artes do Porto. Uma carta do escultor Diogo de Macedo", *A Tarde*, n.º43, ano I, Porto, 3 Novembro 1913, p. 2

_____ "Bolsa de arte. Exposição de Soares Lopes e Joaquim Lopes", *A Tarde*, ano II, Porto, 16 Novembro 1914, s.p. (assina Stélio)

_____ "O jazz-band, dança de loucura e morte", *O Diabo*, Porto, 1914, s.p.

_____ "As Exposições. O pintor Eduardo Viana e a sua exposição", *Atlântida*, Ano IV, n.ºs 42-43, Lisboa, 1919, pp. 812-814

_____ "Eduardo Viana e a sua pintura", *Atlântida*, Ano V, n.º 48, Lisboa, 1920, pp. 345-347

_____ "A donzela de Orleans", *Pátria*, Porto, 16 Maio 1920, s.p. (assina G. de Mafamude)

_____ "Poeira do Mundo. Amadeo Modigliani. Pintor e Escultor", *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1º ano, n.º 60, Lisboa, 15 Junho 1921, p. 3

_____ "Poeira do Mundo. O ódio aos estrangeiros", *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1º ano, n.º 64, Lisboa, 20 Junho 1921, p. 2

_____ "Poeira do Mundo. Cafés em exposição e exposições em cafés", *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1º ano, n.º 70, Lisboa, 27 Junho 1921, p. 2

_____ "Bilhete de Viagem - O Boulevard", *Pátria*, Porto, 28 Junho 1920, s. p. (assina G. de Mafamude)

_____ "Os falsos "Renoirs", *Pátria*, Porto, 10 Julho 1920, s.p. (assina G. de Mafamude)

_____ "Poeira do Mundo. Paul Dardé. Estatuário e Pastor", *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1º ano, n.º 84, Lisboa, 13 Julho 1921, p. 3

_____ "Personalidades discutidas e modos de discutir", *Pátria*, Porto, 19 Julho 1920, s.p. (assina G. de Mafamude)

_____ "Poeira do Mundo. Uma feira portuguesa", *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1º ano, n.º 132, Lisboa, 7 Setembro 1921, p. 5

_____ "Poeira do Mundo. A praia da Figueira", *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 1º ano, n.º 156, Lisboa, 6 Outubro 1921, p. 3

_____ "Anatole France", *Ilustração Portuguesa*, II série, n.º 824, Lisboa, 3 Dezembro 1921, p. 495

_____ "Um artista português no "Salon d'Automne", *Ilustração Portuguesa*, II série, n.º 827, Lisboa, 24 Dezembro 1921, pp. 434-435

_____ "A exposição dos Cinco Independentes. Fala ao *Diário de Lisboa* o escultor Diogo de Macedo", *Diário de Lisboa*, 3º ano, nº 783, 25 de Outubro de 1923, s.p.

_____ "Bola de Sabão", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 6, 18 Julho 1927, p. 7 [assina D. de Mafamude]

_____ "Os vencedores de Paris. Kisling", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 12, Coimbra: Atlântida, 9 Maio 1927, p. 6

_____ "Os vencedores de Paris. I. Matheo Hernandez", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 7, Coimbra: Atlântida, 8 Novembro 1927, p. 6

_____ "Os vencedores de Paris. II. Maurice Vlaminck", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 8, Coimbra: Atlântida, 15 Dezembro 1927, p. 7

- _____ "Os vencedores de Paris. IV. Raoul Dufy", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 13, Coimbra: Atlântida, 13 Junho 1928, p. 7
- _____ "Os vencedores de Paris. V. Pablo Picasso", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 14/15, Coimbra: Atlântida, 23 Julho 1928, p. 12
- _____ "Os vencedores de Paris. VI. Kees Van Dongen", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 17, Coimbra: Atlântida, Dezembro 1928, pp. 8-9
- _____ "Os vencidos de Paris. Armando de Basto", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 18, Coimbra: Atlântida, Janeiro 1929, pp. 9-10
- _____ "Vencidos. Fernando de Macedo Soares dos Reis", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 20, Coimbra: Atlântida, Abril/Maio 1929, pp. 9-10; 14
- _____ "Augusto Santo", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 173, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 8 Agosto 1929, pp. 69-71
- _____ "Émile Antonin Bourdelle", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 181, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 3 Outubro 1929, pp. 199-202
- _____ "Vencidos. Alves de Sousa, estatuário", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 22, Coimbra: Atlântida, Setembro/Novembro 1929, pp. 7-8
- _____ "Soares dos Reis", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 193, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 25 Dezembro 1929, pp. 9-12
- _____ "Paul Cezanne [sic]", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 24, Coimbra: Atlântida, Janeiro 1930, pp. 8-9
- _____ "Sobre arte moderna", *Seara Nova*, ano IX, n.º 206, Lisboa, 27 Março 1930, pp. 211-212
- _____ "António Carneiro", *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 27, Coimbra: Atlântida, Abril/Maio 1930, pp. 11-12
- _____ "Sobre arte moderna", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 206, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 27 Março 1930, pp. 211-212
- _____ "14, Cité Falguière [parte 1/5]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 217, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 14 Agosto 1930, pp. 7-9
- _____ "14, Cité Falguière [parte 2/5]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 218, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 21 Agosto 1930, pp. 7-9
- _____ "14, Cité Falguière [parte 3/5]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 219, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 4 Setembro 1930, pp. 7-9
- _____ "14, Cité Falguière [parte 4/5]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 221, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 25 Setembro 1930, pp. 7-9

- _____ "14, Cité Falguière [parte 5/5]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 223, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 9 Outubro 1930, pp. 7-9
- _____ "As escolas livres do México", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 244, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 26 Março 1931, pp. 55-57
- _____ "José Tagarro", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 254, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 16 Julho 1931, p. 210
- _____ "José Tagarro", *Ilustração. Grande revista portuguesa*, n.º 137, Lisboa, 1 Setembro 1931, pp. 23-24
- _____ "A escultura em Portugal [parte 1/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 275, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 5 Dezembro 1931, pp. 173-176
- _____ "A escultura em Portugal [parte 2/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 276, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 10 Dezembro 1931, pp. 191-193
- _____ "A escultura em Portugal [parte 3/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 277, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 17 Dezembro 1931, pp. 202-204
- _____ "A escultura em Portugal [parte 4/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 280, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 7 Janeiro 1932, pp. 252-255
- _____ "A escultura em Portugal [parte 5/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 281, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 15 Janeiro 1932, pp. 264-266
- _____ "A escultura em Portugal [parte 6/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 291, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 24 Março 1932, pp. 39-41
- _____ "A escultura em Portugal [parte 7/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 293, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 7 Abril 1932, pp. 71-73
- _____ "A escultura em Portugal [parte 8/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 297, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 5 Maio 1932, pp. 135-137
- _____ "A escultura em Portugal [parte 9/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 298, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 12 Maio 1932, pp. 156-158
- _____ "A exposição de Dórdio Gomes", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 299, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 19 Maio 1932, pp. 99-103
- _____ "Dórdio Gomes. O pintor do Alentejo", *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 2.ª série, n.º 11, Lisboa, 1 Junho 1932, pp. 21-22 (assina D. de Mafamude)
- _____ "A escultura em Portugal [parte 10/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 303, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 16 Junho 1932, pp. 230-232
- _____ "A escultura em Portugal [parte 11/14]", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 305, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 30 Junho 1932, pp. 261-263

_____ “A escultura em Portugal [parte 12/14]”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 312, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 18 Agosto 1932, pp. 377-381

_____ “Lino António. O pintor da Nazaré”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, n.º 17, Lisboa, 1 Setembro 1932, p. 7

_____ “A imagem da virgem da vitória”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 317, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 22 Setembro 1932, pp. 67-68

_____ “A minha terra [parte 1/3]”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 335, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 23 Março 1933, pp. 358-361

_____ “A Igreja e a Arte”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 337, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 6 Abril 1933, pp. 11-12

_____ “A minha terra [parte 2/3]”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 339, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 20 Abril 1933, pp. 43-45

_____ “A minha terra [parte 3/3]”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 352, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 24 Agosto 1933, pp. 251-253

_____ “Columbano”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 367, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 7 Dezembro 1933, pp. 99-103

_____ “A pintura portuguesa conta com um novo professor”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 2.ª série, n.º 193, Lisboa, 1 Janeiro 1934, p. 12 (assina D. de Mafamude)

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 1, Lisboa, 7 Junho 1934, p. 8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 3, Lisboa, 14 Julho 1934, p. 5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 4, Lisboa, 21 Julho 1934, p. 8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 5, Lisboa, 29 Julho 1934, p. 3

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 2, Lisboa, 30 Julho 1934, p. 4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 6, Lisboa, 5 Agosto 1934, p. 6

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 7, Lisboa, 12 Agosto 1934, p. 4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 8, Lisboa, 19 Agosto 1934, p. 8

_____ “A escultura em Portugal [parte 13/14]”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 403, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 23 Agosto 1934, pp. 295-298

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 9, Lisboa, 26 Agosto 1934, p. 8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 10, Lisboa, 2 de Setembro 1934, p.8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 11, Lisboa, 9 de Setembro 1934, p.5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 12, Lisboa, 16 de Setembro 1934, p.8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 13, Lisboa, 23 de Setembro 1934, p.6

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, Lisboa, n.º 14, 30 Setembro 1934, p.5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 15, Lisboa, 7 Outubro 1934, p. 5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 16, Lisboa, 14 Outubro 1934, p. 3

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 18, Lisboa, 28 Outubro 1934, p. 8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 19, Lisboa, 4 Novembro 1934, p. 6

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 20, Lisboa, 11 Novembro 1934, p. 5

_____ “A escultura em Portugal [parte 14/14]”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 415, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 15 Novembro 1934, pp. 103-105

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 21, Lisboa, 18 Novembro 1934, p. 4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 22, Lisboa, 25 Novembro 1934, p. 4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 24, Lisboa, 9 Dezembro 1934, p. 5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 26, Lisboa, 23 Dezembro 1934, p. 4

_____ "Dois artistas estrangeiros", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 27, Lisboa, 30 Dezembro 1934, p. 4

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 81, Lisboa, 12 Janeiro 1935, p.5

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 29, Lisboa, 13 Janeiro 1935, p. 4

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 31, Lisboa, 27 Janeiro 1935, p. 5

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 32, Lisboa, 3 Fevereiro 1935, p. 4

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 34, Lisboa, 17 Fevereiro 1935, p. 2

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 35, Lisboa, 24 Fevereiro 1935, p. 2

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 36, 3 Março 1935, p. 4

_____ "Uma escultora americana", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 38, 17 Março 1935, p. 5

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 39, Lisboa, 24 Março 1935, p. 5

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 40, Lisboa, 31 Março 1935, p. 8

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 41, Lisboa, 7 Abril 1935, p. 4

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 42, Lisboa, 14 Abril 1935, p. 4

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 45, Lisboa, 3 Maio 1935, p. 4

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 46, Lisboa, 12 Maio 1935, p. 4

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 53, Lisboa, 30 Junho 1935, pp.4; 8-9

_____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 55, Lisboa, 14 Julho 1935, p.3

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 56, Lisboa, 21 Julho 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 58, Lisboa, 28 Julho 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 57, Lisboa, 28 Julho 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 58, Lisboa, 4 Agosto 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 59, Lisboa, 11 Agosto 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 60, Lisboa, 18 Agosto 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 61, Lisboa, 25 Agosto 1935, p.5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 62, Lisboa, 1 Setembro 1935, p.8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 64, Lisboa, 15 Setembro 1935, p.5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 66, Lisboa, 29 Setembro 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 67, Lisboa, 6 Outubro 1935, p.7

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 69, Lisboa, 20 Outubro 1935, p.2

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 71, Lisboa, 3 Novembro 1935, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 72, Lisboa, 10 Novembro 1935, p.2

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 74, Lisboa, 24 Novembro 1935, p.3

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 75, Lisboa, 1 Dezembro 1935, p.7

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 76, Lisboa, 8 Dezembro 1935, p.8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 77, Lisboa, 15 Dezembro 1935, p.2

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 79, Lisboa, 29 Dezembro 1935, p.2

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 82, Lisboa, 19 Janeiro 1936, pp.5; 8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 83, Lisboa, 26 Janeiro 1936, pp.1; 8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 84, Lisboa, 2 Fevereiro 1936, p.5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 85, Lisboa, 9 Fevereiro 1936, p.5

_____ “A idolatria e a arte”, *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 465, Lisboa: Empresa de Publicidade “Seara Nova”, 13 Fevereiro 1936, pp. 135-137

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano I, n.º 86, Lisboa, 16 Fevereiro 1936, p.8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 87, Lisboa, 23 Fevereiro 1936, p. 5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 88, Lisboa, 1 Março 1936, p. 4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 89, Lisboa, 8 Março 1936, p.8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 90, Lisboa, 15 Março 1936, p.5

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 91, Lisboa, 22 Março 1936, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 93, Lisboa, 5 Abril 1936, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 94, Lisboa, 12 Abril 1936, pp.5-8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 95, Lisboa, 19 Abril 1936, p.8

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 96, Lisboa, 26 Abril 1936, p.5

- _____ “A propósito da exposição de arte gentílica na Sociedade de Geografia”, *O Diabo*, ano II, n.º 97, Lisboa, 3 Maio 1936, p. 5
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 99, Lisboa, 17 Maio 1936, p.5
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 101, Lisboa, 31 Maio 1936, p.8
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 102, Lisboa, 7 Junho 1936, p.4
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 103, Lisboa, 14 Junho 1936, p.8
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano II, n.º 105, Lisboa, 28 Junho 1936, pp.9-11
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 106, Lisboa, 5 Julho 1936, p.12
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 108, Lisboa, 19 Julho 1936, pp.4-8
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 110, Lisboa, 2 Agosto 1936, p.3
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 113, Lisboa, 23 Agosto 1936, p.2
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 116, Lisboa, 13 Setembro 1936, p.2
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 120, Lisboa, 11 Outubro 1936, pp.5-12
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 122, Lisboa, 23 Outubro 1936, p.2
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 123, Lisboa, 1 Novembro 1936, p.5
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 125, Lisboa, 15 Novembro 1936, p.7
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 126, Lisboa, 22 Novembro 1936, p.12
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 130, Lisboa, 20 Dezembro 1936, pp.5-8

- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 131, Lisboa, 27 Dezembro 1936, p.4
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 132, Lisboa, 3 Janeiro 1937, p.4
- _____ "A surpresa dum génio" *O Diabo*, ano III, n.º 133, 10 Janeiro 1937, s.p.
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 135, Lisboa, 24 Janeiro 1937, s.p.
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 136, Lisboa, 31 Janeiro 1937, s.p.
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 137, Lisboa, 7 Fevereiro 1937, p.4
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 138, Lisboa, 14 Fevereiro 1937, p.4
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 139, Lisboa, 21 Fevereiro 1937, p.1
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 140, Lisboa, 28 Fevereiro 1937, s.p.
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 141, Lisboa, 7 Março 1937, p.4
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 142, Lisboa, 14 Março 1937, p.3
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 143, Lisboa, 21 Março 1937, s.p.
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 144, Lisboa, 24 Março 1937, pp.7-9
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 145, Lisboa, 4 Abril 1937, pp.3-9
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 146, Lisboa, 11 Abril 1937, p.6
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 147, Lisboa, 18 Abril 1937, p.3
- _____ "Pim-Pam-Pum", *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 149, Lisboa, 2 Maio 1937, p.3

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 150, Lisboa, 9 Maio 1937, p.4

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 151, Lisboa, 16 Maio 1937, p.3

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 155, Lisboa, 13 Junho 1937, p.5 (assina Ruy de Aragão)

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano III, n.º 158, Lisboa, 27 Junho 1937, p.9

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 165, Lisboa, 21 Novembro 1937, p.9

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 166, Lisboa, 28 Novembro 1937, p.9

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 167, Lisboa, 5 Dezembro 1937, p.7

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 169, Lisboa, 19 Dezembro 1937, p.12

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 170, Lisboa, 26 Dezembro 1937, p.12

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 171, Lisboa, 2 Janeiro 1938, p.12 (assina Ruy de Aragão)

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 172, Lisboa, 9 Janeiro 1938, p.12

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 173, Lisboa, 16 Janeiro 1938, p.12

_____ “Os dois cardiais portugueses em Roma. A miragem do Museu de Arte Comparada”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 290, Lisboa, 16 Janeiro 1938, pp. 20-21

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 174, Lisboa, 23 Janeiro 1938, p.12

_____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 175, Lisboa, 30 Janeiro 1938, p.3 (assina Ruy de Aragão)

_____ “Vadiagens Artísticas. O sepulcro de D. Jaime de Portugal em S. Miniato al Monte, a dois passos de Florença”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, n.º 291, Lisboa, 1 Fevereiro 1938, pp. 8-9

- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 176, Lisboa, 6 Fevereiro 1938, p.2
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 177, Lisboa, 13 Fevereiro 1938, p.6 (assina Ruy de Aragão)
- _____ “Na cidade eterna. O curioso retrato do Embaixador Português que Rosselli pintou na Capela Sixtina”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 292, Lisboa, 16 Fevereiro 1938, pp. 20-21
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 179, Lisboa, 27 Fevereiro 1938, p.11
- _____ “O Excelso Artista Soares dos Reis. A propósito dum retrato antigo e dum livro muitíssimo recente”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 293, Arthur Brandão (dir.), Lisboa: Livraria Bertrand, 1 Março 1938, pp. 8-9
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 180, Lisboa, 6 Março 1938, p.7
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 181, Lisboa, 13 Março 1938, p.12
- _____ “Torturados da Desgraça. O escultor Augusto Santo”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 294, Arthur Brandão (dir.), Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Março 1938, pp. 8-9
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 182, Lisboa, 20 Março 1938, p.2
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 183, Lisboa, 27 Março 1938, p.4
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 184, Lisboa, 3 Abril 1938, p.6
- _____ “A vida das pedras mortas. Ainda o mausoléu de D. Jaime de Portugal em S. Miniato al Monte nas paragens florentinas”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 296, Lisboa, 16 Abril 1938, pp. 8-9
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 186, Lisboa, 17 Abril 1938, p.3
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 187, Lisboa, 24 Abril 1938, p.5 (assina Ruy de Aragão)
- _____ “Desterrado (trecho dum livro que ficou a meio)”, *Revista Portugal*, n.º 93, Abril 1938, pp. 370-377

- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 188, Lisboa, 1 Maio 1938, p.4 (assina Ruy de Aragão)
- _____ “Sob o Céu de Florença. A Arte do pintor Benozzo-Gozzoli. Um retrato que se torna um arquitecto apoteoses”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 298, Lisboa, 1 Maio 1938, pp. 8-9
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 189, Lisboa, 8 Maio 1938, p.5
- _____ “Sob o Céu Florentino. Maravilhas de Fiésole”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 297, Lisboa, 16 Maio 1938, pp. 18-19
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 192, Lisboa, 19 Maio 1938, p.7 (assina Ruy de Aragão)
- _____ “Notas de Arte”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. I, nº 1 a vol. LVI, n.º 250, Lisboa: Império, Maio 1938 a Fevereiro 1959 (periodicidade mensal)
- _____ “Sob o Céu Florentino. A minha peregrinação à encantadora Fiésole. Gratas recordações que nunca mais esquecem...”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, Lisboa, 1 Junho 1938, pp. 16-17
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 193, Lisboa, 5 Junho 1938, p.5 (assina Ruy de Aragão)
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 194, Lisboa, 12 Junho 1938, p.6 (assina Ruy de Aragão)
- _____ “Impressões de Itália. O «Jogo da Ponte na cidade de Pisa”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 300, Lisboa, 16 Junho 1938, pp. 18-20
- _____ “Pim-Pam-Pum”, *O Diabo. Semanário de Crítica Literária e Artística*, ano IV, n.º 195, Lisboa, 19 Junho 1938, p.12 (assina Ruy de Aragão)
- _____ “Um cumprimento, um agradecimento e uma retirada”, *O Diabo*, ano V, n.º 196, Lisboa, 26 Junho 1938, p. 9
- _____ “Portas Encantadas onde a sensibilidade pode passar”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 301, Lisboa, 1 Julho 1938, pp. 18-19
- _____ “Sob os Céus de Itália. O doce misticismo de Assis e Perúgia”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 302, Lisboa, 16 Julho 1938, pp. 20-22
- _____ “Devaneios incoerentes. Por entre as ruínas olímpicas do ‘Forum’. Assim falou mestre D. Giovano, orador, arqueólogo e filósofo”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 306, Lisboa, 16 Setembro 1938, pp. 20-22

_____ “Devaneios incoerentes. Por entre as ruínas olímpicas do ‘Forum’. D. Giovano é contradito pelo patriota Bernardino”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 307, Lisboa, 1 Outubro 1938, pp. 20-22

_____ “Devaneios incoerentes. Por entre as ruínas olímpicas do ‘Forum’. Meia dúzia de verdades do conciliador Clemente”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 308, Lisboa, 16 Outubro 1938, pp. 20-22

_____ “Devaneios incoerentes. À sombra sagrada do Forum de Roma. Como foi que terminou uma velha questão artística”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 13.º ano, n.º 309, Lisboa, 1 Novembro 1938, pp. 16-17

_____ “Breves apontamentos sobre Soares dos Reis. Quando o grande escultor voltou ao seio de Paris”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 321, Lisboa, 1 Maio 1939, pp. 8-9

_____ “Breves apontamentos sobre Soares dos Reis. O regresso do grande escultor à terra natal”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 323, Lisboa, 1 Junho 1939, pp. 8-9

_____ “Breves apontamentos sobre Soares dos Reis. Um génio que luta à procura de mais amplos horizontes”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 324, Lisboa, 16 Junho 1939, pp. 16-17 (assina Ruy de Aragão)

_____ “Últimos apontamentos sobre Soares dos Reis. Um desterrado que acabou em naufrago”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 325, Lisboa, 1 Julho 1939, pp. 20-21

_____ “Alonso Berruguete. Grande escultor e grande de Espanha”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 326 Lisboa, 16 Julho 1939, pp. 16-17

_____ “‘Em redor dos presépios portugueses’. Excerto duma obra em preparação”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 327, Lisboa, 1 Agosto 1939, pp. 18-19

_____ “Machado de Castro e os presépios portugueses”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 328, Lisboa, 16 Agosto 1939, pp. 16-17

_____ “Os presépios portugueses Excerto dum livro”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 329, Lisboa, 1 Setembro 1939, pp. 16-17

_____ “Os presépios portugueses”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 330, Lisboa, 16 Setembro 1939, pp. 8-9

_____ “Os presépios portugueses”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 14.º ano, n.º 331, Lisboa, 1 Outubro 1939, pp. 16-17

- _____ "Os presépios na "Exposição dos Barristas Portugueses", *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n.º V, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1939, pp. 5-11
- _____ "Escultura Moderna de Stevens a Epstein", *Mundo Gráfico*, n.º 1, Artur Portela (dir.), Lisboa: Mundo Gráfico Lda., 15 Outubro 1940, p. 10
- _____ "A formosa arte dos presépios portugueses", *Mundo Gráfico*, n.º 5, Artur Portela (dir.), Lisboa: Mundo Gráfico Lda., 15 Dezembro 1940, p. 12
- _____ "Exposição retrospectiva das obras de José Simões de Almeida Júnior e José Veloso Salgado", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, n.º VII, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1940, pp. 43-44
- _____ "Camões, Jean Moréas e a Fonte de Médicis", *Mundo Gráfico*, n.º 14, Artur Portela (dir.), Lisboa: Mundo Gráfico Lda., 30 Março 1941, p. 29
- _____ "O Grupo do Leão", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 3, Lisboa: SNI, Agosto 1941, pp. 10-12
- _____ "Quatro novos escultores", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 4, Lisboa: SNI, Setembro 1941, pp. 14-15
- _____ "Os Presépios portugueses", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.ºs 5-6, Número especial do Norte, Lisboa: SNI, 1941, p. 50
- _____ "As imagens de Manuel Pereira", *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n.º IX, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1941, pp. 37-42
- _____ "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal", *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 1 a 4, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Maio 1942 a Agosto 1943
- _____ "A arte dos negros de Portugal", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, ano 1.º, n.º 9, Lisboa: SNI, Junho 1942, pp. 32-34
- _____ "Santa Rita – Rita Pintor!", *Aventura. Revista Bimestral de Cultura*, n.º 2, Ruy Cinnatti (dir.), Lisboa, Agosto 1942, p. 84 (assina Ruy de Aragão)
- _____ "Milagres de Arte no Natal", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 12, Lisboa: SNI, Dezembro 1942, pp. 31-32;111
- _____ "António Teixeira Lopes", *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, n.º X, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1942, pp. 7-13
- _____ "O sorriso de Acácio Lino", *Livro de ouro. Homenagem ao pintor Acácio Lino*, Porto-Lisboa: Imprensa Portuguesa, 1942-1943, pp. 42-43

_____ "Faianças de Jorge Barradas", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 17, Lisboa: SNI, Outubro 1943, pp. 26-28

_____ "Em redor da arte dos Portugueses. As esculturas quinhentistas do Benim", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 18, Lisboa: SNI, Dezembro 1943, pp. 10-12

_____ "O Museu Grão-Vasco de Viseu", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 22, Lisboa: SNI, Natal 1944, s.p.

_____ "Inquérito ao livro em Portugal", *Seara Nova*, António Sérgio (dir.), n.º 908, Lisboa: Empresa de Publicidade "Seara Nova", 6 Janeiro 1945, pp. 6-7

_____ "Pousão e Columbano", *Mundo Literário. Semanário de Crítica e Informação literária, científica e artística*, Jaime Cortesão Casimiro (dir.), n.º 3, Lisboa: Editorial Confluência, 25 Maio 1946, pp. 1-5

_____ "A propósito de um hábito ou de Mário Eloy", *Mundo Literário. Semanário de Crítica e Informação literária, científica e artística*, Jaime Cortesão Casimiro (dir.), n.º 7, Lisboa: Editorial Confluência, 22 Junho 1946, pp. 1-5; 12

_____ "Lisboa Monumental", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 28, Lisboa: SNI, 1946, s.p.

_____ "O mar e os artistas portugueses", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 29, Lisboa: SNI, 1946, s.p.

_____ "Arte Moderna", *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa: SNI, 1946, pp. 387-393

_____ "Comentários a propósito dum inquérito", *Inquérito ao livro em Portugal. II. A arte do livro*, Irene Lisboa (dir), Lisboa: Seara Nova, 1946, pp. 95-104

_____ "A arte nos séculos XIX e XX", *Pintura*, vol. II, *Arte Portuguesa*, João Barreira (dir.), Lisboa: Edições Excelsior, s.d. [1946-1951], pp. 357-452

_____ "A arte e a Gare Marítima do Porto de Lisboa", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 31, Lisboa: SNI, 1947, s.p.

_____ "Desenhos de Ribas Potau", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 34, Lisboa: SNI, 1948, s.p.

_____ "Presépios portugueses do século XVIII", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Lisboa: SNI, n.ºs 36-37, 1948, s.p.

_____ "Em redor de Soares dos Reis", *Arte de Ontem e de Hoje*, Lisboa: Edições R.E.S., 1948, s.p.

_____ *O Século*, Lisboa, 9 Julho 1948, s.p.

- _____ "Depoimento do escultor sr. Diogo de Macedo", *A cor de Lisboa. Depoimentos dos Amigos de Lisboa*, Lisboa: Editorial Império, Lda, 1949, pp. 28-31
- _____ "Barroco Ultramarino", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 38, Lisboa: SNI, 1949, s.p.
- _____ "Arte católica dos negros", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Luís Ribeiro Soares (dir.), Lisboa: SNI, III série, n.ºs 2-3, Junho 1951, s.p.
- _____ "Exposição de Arte Sacra Missionária", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, II série, n.ºs 2/3, Lisboa: SNI, 1951, s.p.
- _____ "A Arte nos séculos XIX e XX", *Arte Portuguesa. Pintura*, João Barreira (dir.lit.), Lisboa: Edições Excelsior, s.d. [1951], pp. 357-452
- _____ "Segunda exposição: evocação da obra olisiponense do pintor Alfredo Keil", *Olisipo. Boletim do Grupo 'Amigos de Lisboa'*, Matos Sequeira (dir.), ano XVI, n.º 63, Lisboa, Julho 1953, pp. 174-181
- _____ "O século XIX", *História da Arte em Portugal*, volume III, Reynaldo dos Santos (dir.), Porto: Portucalense Editora, 1953, pp. 457-555
- _____, "Inquérito. Arte Moderna: os precursores e os fundadores", *O Comércio do Porto. Cultura e Arte*, Porto, 10 Novembro 1953, s.p.
- _____ "No Centenário de José Malhoa. Um Álbum de Malhoa", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, II série, n.º12, Lisboa: SNI, 1955, s.p.
- _____ "Álvaro Pinto", *Ocidente*, vol. L, n.º 216, Abril 1956, p. 126 [número de homenagem a Álvaro Pinto]
- _____ "Amadeu de Sousa Cardoso. Depoimento singelo", *O Primeiro de Janeiro*, Porto: Typographia A. A. Leal, 23 Maio 1956
- _____ "Evocando o Aleijadinho", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, III série, n.º6, Lisboa: SNI, Junho 1957, s.p.
- _____ "Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian", *Diário Popular*, Lisboa, 4 Dezembro 1957, p. 6
- _____ "Columbano e o seu museu", *Belas Artes. Revista e boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2.ª série, n.º 11, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1957, pp. 33-37
- _____ "Letras e Artes Contemporâneas", *Portugal*, Lisboa, 1958, pp. 184 -198
- _____ "A voz do passado", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, nº253, vol. LVI, Lisboa: Império, Maio 1959, pp. 238-240

_____ "Boudin, Eugène", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, p. 99

_____ "Carrière, Eugène", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, p. 132

_____ "Corot, Camille", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pp. 169-170

_____ "Daubigny, Charles-François", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, p. 195

_____ "Degas, Edgard", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pp. 200-201

_____ "Doré, Gustave", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, p. 219

_____ "Fantin-Latour, Henry", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, p. 253

_____ "Friesz, Othon", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, p. 279

_____ "Guys, Constantin", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, p. 344

_____ "Jongkind, Johann Barthold", *Dicionário da Pintura Universal*, Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir), volume I, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Dezembro 1964, pp. 387-388

_____ "Diogo evoca a sua vocação de escultor", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LXIV, n.º 301, Lisboa: Império, Maio 1963, pp. 260-264

_____ "Mérida", *Espanha vista pelos portugueses*, José Osório de Oliveira (dir), "Temas de Espanha no Mundo, nº 19", Madrid: Publicaciones Españolas, 1964, pp. 32-33

_____ "Segóvia", *Espanha vista pelos portugueses*, José Osório de Oliveira (dir), "Temas de Espanha no Mundo, nº 19", Madrid: Publicaciones Españolas, 1964, pp. 33-37

_____ "Carta-prefácio [1943]", *Breve história da Litografia. Sua introdução e primeiros passos em Portugal*, Renato da Silva Graça (org.), Lisboa: Litografia Portugal, 1968, s.p.

_____ "Notas autobiográficas", *Diogo de Macedo. Escultor. Museólogo. Escritor*, Vila Nova de Gaia: Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo, Junho 1989

_____ "José da Silva Pedro. Um artista de Mérito", s.t., s.l., s.d.

BIBLIOGRAFIA GERAL

. Monografias

(por ordem alfabética)

AAVV, *Museus para quê? Actas do Colóquio APOM*, Lisboa: Associação Portuguesa de Museologia, 1977

AAVV, *Criterios para la elaboracion del plan museológico*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2006

AAVV, *História da Arte em Portugal*, 3 volumes, Porto: Portucalense Editora, 1942-1953 [vol. I – dirigido por Aarão de Lacerda; vol. II – dirigido por Mário Tavares Chicó; vol. III – dirigido por Reynaldo dos Santos]

AAVV, *Lembrança de Diogo Macedo*, separata da revista *Museu*, Porto: Maranus, 1962

AAVV, *Dicionário da Pintura Universal*, planeado e organizado por Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão, José-Augusto França (dir.), 3 volumes, Lisboa: Editorial Estúdios Côr, Fevereiro 1962 a Julho 1973

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998

ACCIAIUOLI, Margarida, António Ferro. A vertuigem da palavra, retórica, política e propagandano Estado Novo, Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013

AFONSO, Lúcia, DIAS DE SAÍDA. *O SNI e a Bienal de São Paulo na génese da internacionalização contemporânea da arte portuguesa (1951-1973)*, tese de doutoramento em História da Arte. Especialidade Museologia e Património, Lisboa: FCSH-UNL, 2018

Álbum do nome e do renome de Diogo de Macedo: Livro do Centenário 1889-1989, Gonçalves de Guimarães (org.), Vila Nova de Gaia, Rocha/Artes Gráficas, "Escola de Gaia, nº 2", 1989

ALMEDINA, Conde de (co-auto) *Museu Nacional de Bellas Artes e Arqueologia. Catálogo Provisório. Secção de Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1883

ALMEIDA, Fernando, *Síntese biográfica de Diogo de Macedo. Exposição de homenagem*, Porto: Galeria Arte Nova, 1971

ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel, *História da Arte em Portugal*, vol. 14, *A arquitectura moderna*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986

ARAÚJO, Norberto de; BARATA, Jaime Martins, *Peregrinações em Lisboa*, livro XIII, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1938-1939

BAZIN, Germain, *Le temps des musées*, Liège: Desoer, 1967

BEAUD, Michel, *L'art de la thèse*, Paris: Editions La Découverte, 1988

BENNET, Tony, *The birth of the museum. History, theory, politics*, London/New York: Routledge, 1995

BONNET, Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La Réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006

BÉNOIST, Luc, *Musées et Muséologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1971

BOLAÑOS, Maria, *La memoria del mundo: 100 años de museología 1900-2000*, Gijón: Ediciones Trea, 2002

BRAGANÇA, José de, *Lisboa. Museu Nacional de Arte Contemporânea*, "Portugal: a Arte, os Monumentos, a Paisagem, os Costumes, as Curiosidades, n.º 8", Lisboa: Neogravura, s.d. [c. 1938]

BRIGOLA, João Carlos, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, tese de doutoramento em História, Évora: Universidade de Évora, 2000 [texto policopiado]

CABANNE, Pierre, *L'épopée du Cubisme*, Paris: La Table Ronde, 1963

CALADO, Margarida, *O Convento de S. Francisco da Cidade*, "Biblioteca d'Artes, n.º 1", Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2000

CORTESÃO, Jaime, "Museu Nacional de Arte Contemporânea", *Guia de Portugal I. Generalidades. Lisboa e Arredores*, 3.ª reimpressão (edição original de 1924), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro 1991, pp. 221-226

COUTO, João, *As exposições de arte e a museologia*, Lisboa: Edit. Graf. Port., 1950

COUTO, João, *Diogo de Macedo*, Separata revista *Ocidente*, Lisboa: Império, 1959

COUTO, João, *Curso de museologia a estagiários para conservadores de museus*, Lisboa: Editorial Império, 1965

CRANE, S. (ed.), *Museums and memory*, Stanford/California: Stanford University Press, 2000

DÉOTTE, Jean-Louis; HYGHE, Pierre-Damien, *Le Jeu de l'exposition*, Paris: L'Harmattan, 1998

ELIAS, Margarida, *A recepção crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1987)*, Lisboa: FCSH-UNL, 2002 (dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea dos séculos XVIII-XX)

ESQUÍVEL, Patrícia, *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa: Edições Colibri/Instituto de História da Arte – Estudos de Arte Contemporânea/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2007

EVARISTO, Vítor, *Escultura Indígena nos arredores de Lourenço Marques*, Lourenço Marques: Tip. Minerva Central, 1956

FALCÃO, Maria Isabel, *Diogo de Macedo. O escultor* (2 vols), dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1996 [texto policopiado]

FERREIRA, Paulo, *Amadeo de Souza Cardoso. Peintre Portugais. 1887-1918*, “Présences portugaises en France”, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian/Fundação Calouste Gulbenkian, 1995

FERRO, António, *Novo Mundo, Mundo Novo*, Lisboa: Editora Portugal-Brasil, 1930

FERRO, António, [Prefácio], *Portugal. Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa: SNI, 1946

FERRO, António, *Arte Moderna. Discursos pronunciados em 23 de Maio de 1935 e 6 de Maio de 1949*, Lisboa: Edições SNI, 1949

FIGUEIREDO, Maria Rosa, “Apenas uma vez vi Rodin”, *Encontro de Escultura*, Porto: Faculdade de Belas Artes, 2004, pp. 25-43

FITAS, Manuel Joaquim Rodrigues, *Seara Nova – Tempos de mudança ... e de perseverança (1940-1958)*, dissertação para obtenção de grau de Mestre em História Contemporânea, Maria da Conceição Meireles Pereira (orientação), Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras, 2010

FRANÇA, José-Augusto, *Primeiro diálogo sobre arte moderna*, Lisboa: edição do autor, 1957

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vols., 2ª edição, Lisboa: Bertrand, 1981

FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte Ocidental. 1780-1980*, Lisboa: Livros Horizonte, 1987

FRANÇA, José-Augusto, *Diogo de Macedo: escultor, museólogo, escritor*, Vila Nova de Gaia: Casa-Museu Teixeira Lopes, 1989

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 3ª edição, Lisboa: Bertrand Editora, 1991

FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Vinte em Portugal. Estudos de factos socio-culturais*, Lisboa: Editorial Presença, 1992

FRANÇA, José-Augusto, *Memórias para o Ano 2000*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000

FRANÇA, José-Augusto, *O “Ano X”, Lisboa 1936. Estudo de factos socioculturais*, Lisboa: Editorial Presença 2010

FRANÇA, José-Augusto, *O “Ano XX”. Lisboa. 1946. Estudo de Factos Socioculturais*, Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 2012

GAIVÃO, Manuel de Gusmão, *No Tricentenário da Restauração (1648-1948)*, Luanda: Imprensa Nacional, 1950

GENET-DELACROIX, Marie Claude, “Un bilan de l’enseignement des arts en 1914. À partir de l’œuvre du Conseil Supérieur des Beaux-Arts”, *L’éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Dominique Poulot; Jean-

Miguel Pire; Alain Bonnet (coord.), Col. "Art & Societè", Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 2010, pp. 297-321

GÓMEZ-MARTINS, Javier, *Dos museologias: las tradiciones anglosajona y mediterranea: diferencias y contactos*, Gijon: Ediciones Trea, 2006

GONÇALVES, António Manuel, *Carlos Reis, director de Museus Nacionais*, Separata Nova Augusta, n.º 2, Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1963

GONÇALVES, Rui Mário, *Pioneiros da Modernidade*, vol. 12, *História da Arte em Portugal*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986

GONÇALVES, Rui Mário, *A Arte Portuguesa do século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2010

GOUVEIA, Henrique Coutinho, "Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo", *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Tomo I, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1985

GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e museus em Portugal. Entre reinterpretação e obra nova*, Porto: Faculdade de Arquitectura do Porto Publicações, 2004

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museologia*, Madrid: Editorial Síntesis, 1998

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museologia*, Gijon: E. Trea, 2006

HOLSTEIN, Sousa (Marquês de), *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal: a Organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Archeologia*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875

JAKOBI, Marianne, "La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920 : Léonce Rosenberg et la galerie L'Effort moderne", *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920. Actes des journées d'études organisées par le Centre André Chastel*, Marie-Claude Chaudonneret (ed.), Berna/Nova Iorque: Peter Lang. International Academic Publishers, 2007, pp. 237-255

KEIL, Alfredo, *Collecções e Museus de Arte em Lisboa*, Lisboa: Ferreira e Oliveira, 1905

LACERDA, Aarão de, *Arte Negra: resumo da conferência proferida em sessão plenária do I Congresso nacional de Antropologia Colonial*, Porto: 1ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934

LACERDA, Aarão de; MACEDO, Diogo de, *Álbum do nome e do renome de Diogo de Macedo. 1889-1989*, Vila Nova de Gaia, Afonsoeiro, 1989

LAPA, Pedro; SILVA, Raquel Henriques da; SILVEIRA, Maria de Aires, *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994

LEANDRO, Sandra, *Teoria e crítica de arte em Portugal: 1881-1900*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e

Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1999 [texto policopiado]

LEANDRO, Sandra, *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015

LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico: 1836-1910*, Lisboa: Edições Colibri, 2007

MACDONALD, Sharon; FYFE, Gordon, *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world*, Oxford: Blackwell Publisher, 2005

MAGALHÃES, Andreia, “Diogo de Macedo: as exposições individuais”, *Encontro de Escultura*, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2004, pp. 83-127

MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*, “La Galerie de La Pléiade”, Paris: Gallimard, 1952 [publicado em 1947]

MANAÇAS, Vítor, *Museu Nacional de Arte Antiga: Uma leitura da sua História, 1911- 1962*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: FCSH-UNL, 1991, p. 42 [texto policopiado]

MARIZ, Vera, “A colecção de ‘arte negra’ de Diogo de Macedo – Uma tentativa de valorização num contexto pleno de ‘gargalhadas’ e ‘indiferença’”, *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Perfis e Trânsitos*, Maria João Neto e Marize Malta (eds.), Lisboa: Instituto de História da Arte – Universidade de Lisboa, 2014, pp. 231-246

MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007

MATOS, Lúcia Almeida, “Diogo de Macedo e a importância da experiência parisiense na sua actividade de artista, crítico e museólogo”, *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal*, Jesús Pedro Lorente; Sofía Sánchez (eds), Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2008, pp. 37-50

MENDES, Manuel, *Rodin*, Lisboa: Ars, 1947

MENDES, Manuel, *Diogo de Macedo*, “Nova Colecção de Arte Portuguesa, n.º 14”, Lisboa: Artis, 1959

MONTIÈGUE, Samuel, *L’Académie Julian et ses élèves canadiens. Paris, 1880-1900*, Montréal : Université de Montréal. Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques. Faculté des arts et sciences, Thèse PhD en Histoire de l’art, 2011

MOREIRA, Isabel Martins, *As formas do legado da cultura: museus e monumentos em Portugal (1772-1974)*, dissertação de mestrado em Sociologia Aprofundada e Realidade Portuguesa, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1988 [texto

policopiado]

OLIVEIRA, Leonor, *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa, 1957-1969*, tese de doutoramento em História da Arte. Especialização Museologia e Património Artístico, Lisboa: FCSH, 2013

OLIVEIRA, Maria Gabriela Gomes de, *Diogo de Macedo. Subsídios para uma biografia crítica*, “Estudos Concelhios de Gaya”, Vila Nova de Gaia: Publicações da Biblioteca Pública Municipal, 1974

OLIVEIRA, Maria João Ortigão de, *O pensamento estético de Ramalho Ortigão: para uma estética do Natural. Itinerários e paisagens de uma leitura*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa, 1988 [texto policopiado]

ORTIGÃO, Ramalho, *Em Paris*, 2.^a edição, “Obras completas de Ramalho Ortigão, n.º 1”, Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1924 [1.^a edição: 1868]

ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, volume I, 2.^a edição, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943

ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, volume III, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947

PEREIRA, Gabriel, *Museu Nacional de Bellas Artes: aspecto geral*, Lisboa: Typ. de Cristóvão Augusto Rodrigues, 1903

PEREIRA, Paulo, “História da história da arte portuguesa”, *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX*, Dalila Rodrigues (coord.), vol. 20, *Em torno da história da arte*, Lisboa: Fubu Editores, 2009, pp. 31-87

PEREZ, Felisa, *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*, dissertação de mestrado em museologia, Lisboa: FCSH-UNL, 2012

PIRES, Daniel, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX, 1900-1940*, vol. I, Lisboa: Grifo, 1996

PIRES, Daniel, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX, 1941-1974*, vol. II, 1.^o tomo, Lisboa: Grifo, 1999

PORTO, Nuno, *Modos de objectificação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo. 1940-1970*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009

RAMALHO, Maria de Magalhães, “Sítio e o Convento de S. Francisco da Cidade. Da Fundação ao Terramoto de 1755” in *Obraçom Museu do Chiado. Histórias vistas e contadas*, Raquel Henriques da Silva; Mariano Piçarra (coord.), Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995, pp. 19-26

RAMALHO, Maria de Magalhães, “Memórias e vestígios arqueológicos de quatro casas religiosas de Lisboa. Convento de Francisco, Casa Professa de São Roque, Casa do Espírito Santo da Pedreira e Convento do Santíssimo Sacramento” in *Da Cidade Sacra à Cidade Laica. Dinâmicas urbanas e novas memórias*, nº 5, *Revista de História da Arte. Série W*, Lisboa: Instituto de História da Arte / FCSH-UNL, 2016, pp. 119-137

RIVIÈRE, Georges Henri, *La Muséologie. Cours de Muséologie/Textes et témoignages*, Paris: Dunod/Bordas, 1989

RODRIGUES, António, *António Ferro na idade do jazz-band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995

ROSENDO, Catarina, *Escritos de Artista em Portugal. História de um Esquecimento*, Lisboa: Sistema Solar, 2016

ROSMANINHO, Nuno, *A historiografia artística portuguesa de Raczyński ao dealbar do Estado Novo: 1846-1935*, dissertação de mestrado em História Contemporânea de Portugal, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1993 [Texto policopiado]

SANTOS, Dóris, *Museu de José Malhoa: como se faz um museu de arte. Imagens e discurso(s)*, dissertação de mestrado em Museologia e Património, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2005 [Texto policopiado]

SANTOS, Reynaldo dos, *A Escultura em Portugal*, 2 volumes, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1948-1950

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. 1, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970

SEROTA, N., *Experience or Interpretation – The Dilemma of Museums of Modern Art*, 2.^a ed., London: Thames & Hudson, 2000

SILVA, Raquel Henriques da, “Sinais de ruptura: ‘livres’ e humoristas”, *História da Arte Portuguesa*, vol. III, *Do Barroco à contemporaneidade*, Paulo Pereira (dir.), “Grandes Temas da nossa História”, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp. 369-372

SILVA, Raquel Henriques da, “Os museus: Histórias e perspectivas”, *Panorama da cultura portuguesano século XX*, Fernando Pernes (coord.), 3.^o vol., Porto: Edições Afrontamento/Sociedade Porto 2001/Fundação Serralves, 2002, pp. 65-108

SILVA, Raquel Henriques da, “O(s) discurso(s) dos museus de arte: da celebração aurática e da sua questionação”, *Museus, discursos e representações*, Alice Semedo e João Teixeira Lopes (coord.), Lisboa: Edições Afrontamento, 2006, pp. 95-101

SILVA, Raquel Henriques da, “Museu nacional de arte contemporânea / museu do chiado – da fundação aos anos de 1960”, *SIAM. Series de Investigación Iberoamericana en Museologia*,

Asensio; Lira; Asenjo; Castro (eds), ano 3, vol. 6, “Historia de las Colecciones e Historia de los Museos”, Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 2012, pp. 77-88.

SIMÕES, Landerset, *Babel negra: etnografia, arte e cultura dos indígenas da Guiné*, Porto: Oficinas Gráficas de O Comércio do Porto, 1935

TAVARES, Cristina Azevedo, *A Sociedade Nacional de Belas Artes: um século de história e de arte*, Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006

VALENÇA, Francisco, *Lembrança de Diogo de Macedo*, Separata MVSEV, n.º 4, Porto: [s.n.], 1963

VASCONCELOS, Joaquim de, *A Reforma de Bellas Artes (Analyse do Relatório e Projectos da Comissão Official nomeada em 10 de Novembro de 1875)*, Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1877

VERGO, Peter (ed.), *The new museology*, Londres: Reaktion Books, 2000

VIANA, Mário Gonçalves, *Elementos de museologia: museologia geral, museologia aplicada*, Lisboa: Garcia & Carvalho, 1953

WARNOD, Jeanine, *Le Bateau-Lavoir*, Paris: Mayer, 1986

XAVIER, Hugo, *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*, Tese doutoramento em História da Arte. Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2014

. Catálogos

(por ordem cronológica)

HOLSTEIN, Sousa (Marquês de), *Catálogo provisório da Galeria de Pintura, existente na Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa*, Lisboa: Academia Real de Bellas-Artes, 1872, pp. 9-23

PEREIRA, Gabriel, *Museu Nacional de Bellas Artes: aspecto geral*, Lisboa: Officina Typographica, 2.ª edição, 1904

Museu Nacional de Bellas Artes de Lisboa. Catálogo da Colecção de Desenhos, Lisboa: Imprensa Nacional, 1905

Catálogo da 19.ª Exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Escola Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno escolar 1909-1910, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1910

Catálogo da 20.ª Exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Escola Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno escolar 1910-1911, Porto: Cooperativa Graphica, 1911

Amadeo de Souza-Cardoso, Lisboa: Liga Naval de Lisboa, Dezembro 1916

Musée Rodin, Paris: Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, 1919

Manifesto do I Salão dos Independentes, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1930

Exposição de Arte Francesa. Tapeçarias, bronzes, moldagens de esculturas, reimpressões de gravuras e livros ilustrados, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Maio/Junho 1934

Comemorações centenárias: programa oficial de 1940, Lisboa: Serviços Gráficos do Secretariado da Propaganda Nacional, 1940

Partecipazione Portoghese alla XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Lisboa: SNI, Junho 1950

II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo Geral, S. Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953

Artistas Modernos Portugueses na II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo-Brasil, Lisboa: SNI, 1954

Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa. 1926-1956, Palácio Foz, Lisboa: SNI, 1956
COUTO, João (pref.), *Museus de Lisboa. Catálogo (19ª Exposição Temporária)*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1958

Museu de Lisboa: exposição temporária, Lisboa: Gráfica Portuguesa, 1958

Amadeo de Souza Cardoso, 1887-1917, Jean Cassou; Almada Negreiros (pref.), Lisboa: SNI, 1959

Diogo de Macedo (1889-1959), Lisboa: Secretariado Nacional de Informação. Palácio Foz, 1960
ALMEIDA, Fernando, *Síntese biográfica de Diogo de Macedo. Exposição de homenagem*, Porto, Galeria Arte Nova, 1971

António Pedro. 1909-1966, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979

GEORGEL, C., *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX siècle*, Paris: Musée d'Orsay, 1994

Auguste Rodin – Eugène Carrière [11 Julho a 1 Outubro 2006], Musée d'Orsay, Paris: Flammarion, 2006

Amadeo de Souza-Cardoso. Porto-Lisboa, 2016-1916, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2006

Amadeo de Souza Cardoso. Pintura. Catálogo Raisonné, Jorge Molder; Helena de Freitas (coord.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

Arquitecto Ventura Terra. 1866-1919, Lisboa: Assembleia da República, 2009

LAPA, Pedro, “O Museu Nacional de Arte Contemporânea antes do Museu Nacional de Arte Contemporânea”, *Arte Portuguesa do Século XIX (1850-1910)*. MNAC – Museu do Chiado, Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira (org.), Lisboa: MNAC/Leya, 2010, pp. XVII-XXII

BARRANHA, Helena, “O pintor no seu reduto”, *Columbano*, Lisboa: MNAC/Leya, 2010, pp. 118-128

BARRANHA, Helena Silva, “Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea”, *Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960)*. MNAC – Museu do Chiado, Pedro Lapa e Emília Tavares (org.), Lisboa: Leya, 2011, pp. XV-XXV

A Lisboa que Teria Sido, (textos de António Miranda e Raquel Henriques da Silva), Lisboa: Museu de Lisboa. Palácio Pimenta, 2017

. Publicações Periódicas

(por ordem cronológica)

CÉSAR, Oldemiro, *A Montanha*, Porto, 27 Novembro 1911

O Paiz: jornal republicano da tarde, Meira e Souza (dir.), ano 6.º, Lisboa, 1911

PASSOS, Vaz, “Assuntos de Arte”, *Diário Republicano da tarde*, ano 3.º, Porto: Empresa de A Montanha, 13 Julho 1913

“Um artista. O escultor Diogo de Macedo”, *A Montanha. Diário Republicano da tarde*, ano 3.º, Porto: Empresa de A Montanha, 29 Maio 1913

A Tarde, ano I, n.º 43, Porto, 3 Novembro 1913, p. 2

CASTRO, Simões de, “Arte. A exposição de Diogo de Macedo e Joaquim Lopes”, *A Tarde*, Porto, ano I, n.º 90, 29 Dezembro 1913, p.1

Diário do Norte, Porto, ano I, n.º 284, 31 Dezembro 1913

VITORINO, Pedro, “Artistas Novos. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes”, *A Montanha*, Porto, 3.º ano, n.º 883, 7 Janeiro 1914, p. 1

SILVA, Ariosto, “Arte. Diogo de Macedo e Joaquim Lopes”, *A Tarde*, Porto, ano I, n.º 100, 10 Janeiro 1914

LACERDA, Aarão de, “A exposição da Sociedade de Bellas-Artes do Porto em 1914”, *A Águia*, n.º 35, Porto, Novembro 1914, p.143

“Arte. Salão dos Humoristas”, *Comércio do Porto*, ano LXII, n.º 117, Porto, 19 Maio 1915, s.p.

OLIVEIRA, Henrique Guedes de, “Livre-Parole”, *Miau!*, ano I, n.º 1, Mário de Oliveira (ed.), Porto: Litografia Nacional, 21 Janeiro 1916, p. 2

FIGUEIREDO, José de, "Chronica d'Arte. Exposição de aguarela, desenhos e miniatura, da Sociedade Nacional de Belas-Artes", *Atlântida*, n.º 3, Lisboa, Janeiro 1916, pp. 293-295

RIBEIRO, Aquilino, *Miau!*, ano I, n.º 12, Mário de Oliveira (ed.), Porto: Litografia Nacional, 7 Abril 1916, p. 2

FIGUEIREDO, José de, "O Museu Nacional de Arte Contemporânea", *Atlântida*, n.º 7, Lisboa, Maio 1916, pp. 658-660

"Esculturas de Diogo de Macedo", *Primeiro de Janeiro*, n.º 259, Porto, 31 Outubro 1916, p. 1

RIBEIRO, Aquilino, "O Mês Artístico. Exposição Diogo de Macedo", *Atlântida*, ano II, n.º 15, Lisboa, 15 Janeiro 1917, pp. 217-218

RIBEIRO, Aquilino, "O Mês Artístico. Exposição *Alma Nova*", *Atlântida*, ano II, n.º 17, Lisboa, 15 Março 1917, pp. 407-408

RIBEIRO, Aquilino, "O Mês Artístico. Exposição Nacional de Belas Artes", *Atlântida*, ano II, n.º 20, Lisboa, 15 Junho 1917, pp. 698-701

RIBEIRO, Aquilino, "Crónica Artística. Rodin", *Atlântida*, ano II, n.º 26, Lisboa, 15 Dezembro 1917, pp. 331-334

PATRÍCIO, António, "Crónica Artística. O escultor Diogo de Macedo", *Atlântida*, ano III, n.º 31, 15 Maio 1918, pp. 707-708

RIBEIRO, Aquilino, "A Exposição de Belas Artes", *Atlântida*, ano III, n.º 32, 1918, pp. 826-828

"O Desterrado de Soares dos Reis", *Atlântida*, ano III, n.ºs 33-34, 1919, p. 956

PINTO, Manuel de Sousa, "Crónica da Arte", *Atlântida*, Ano IV, n.º 40, Lisboa, 1919, pp. 510-511

"Escritores e artistas portugueses na imprensa espanhola", *Atlântida*, Ano IV, n.ºs 42-43, Lisboa, 1919 pp. 822-823

"Notícias & Comentários. Diogo de Macedo", *Atlântida*, Ano V, n.ºs 46-47, Lisboa, 1919, p. 287

CASTRO, Sanches de, "Os nossos artistas", *O Riso d'a Vitória, quinzenário humorístico*, Jorge Barradas, Henrique Roldão (dir.), ano I, n.º 11, 29 Fevereiro 1920, p. 3

FERRO, António, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 8 Outubro 1921, s.p.

[António Ferro], "O escultor Diogo de Macedo e o seu álbum de desenhos sobre Portugal", *Ilustração Portuguesa*, II série, n.º 817, Lisboa: *O Século*, 15 Outubro 1921, p. 273

Ilustração Portuguesa, II série, n.º 824, Lisboa, 3 Dezembro 1921, p. 427

FERRO, António, "As aspirações dos Novos. Afirmacões e conceitos do escritor António Ferro ao usar da palavra no Comício do Chiado Terrasse", *O Século. Edição da noite*, Lisboa, 21 Dezembro 1921

Ilustração Portuguesa, II série, n.º 840, Lisboa, 25 Março 1922, s.p.

[entrevista a Columbano Bordalo Pinheiro] *Alma Nova. Revista Ilustrada*, III série, n.º 1, Lisboa, Abril 1922, p. 3

MORENO, Martins, “Romagens d’Arte. No Museu d’Arte Contemporânea e no “atelier” de Columbano”, *Alma Nova*, III série, n.º 1, Abril 1922, s.p.

Ilustração Portuguesa, II série, n.º 846, Lisboa, 29 Abril 1922, p. 400

BRAGANÇA, Afonso de, “Carta a um esteta”, *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, José Pacheco (dir.), vol. I, n.º 1, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, Maio 1922, pp. 1-3

Contemporânea. Grande Revista Mensal, José Pacheco (dir.), vols. 1-3, n.ºs 1-9, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, Maio 1922 a Março 1923

FRANCO, Francisco, “As Belas-Artes. Escultura e pintura de 5 independentes”, *Diário de Lisboa*, 3.º ano, n.º 764, 2 Outubro 1923, s.p.

RIBEIRO, Aquilino, “Vida Artística. Os cinco independentes e a Exposição das Belas-Artes. Como concebem e como realizam”, *Diário de Lisboa*, 3.º ano, n.º 797, 10 Novembro 1923, p. 3

VILHENA, Henrique de, “5 Independentes”, *Alma Nova*, n.º 10, Lisboa, 12 Dezembro 1923, pp. 133-136

SANTOS, Reynaldo dos, “O Museu de Arte Contemporânea”, *Lusitânia: Revista de estudos portugueses*, Carolina Michaelis de Vasconcelos (dir.), vol. 2, fascículo IV, Lisboa, Setembro 1924, pp. 51-55

CASTRO, José Ferreira de, “O “salon” de Outono que hoje foi inaugurado constitui um belo acontecimento artístico”, *A Tarde*, ano II, n.º 448, 24 Janeiro 1925

MAGALHÃES, Cruz, “Estética de Lisboa. Um Museu de Arte deve provocar a atenção geral”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), 4.º ano, n.º 1187, Lisboa: Renascença Gráfica, 19 Fevereiro 1925, p. 2

“Antero de Quental. Um monumento em Lisboa à memória gloriosa do genial poeta”, *Alma Nova. Revista de ressurgimento nacional*, III série, n.ºs 32-34, Lisboa, Novembro 1925

AMARO, Carlos, “O escultor Francisco Franco”, *Ilustração*, ano 3º, n.º 52, Lisboa, 16 Fevereiro 1928, pp. 29-30

“Figuras em foco”, *Ilustração*, ano 3º, n.º 55, Lisboa, Abril 1928, p. 15

PORTELA, Artur, “Salão Bobone. A exposição de escultura de Diogo de Macedo”, *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso (dir.), ano 7º, n.º 2133, Lisboa, 23 Março 1929, p. 5

QUINTINHA, Julião, “O monumento a Antero de Quental”, *Actualidades*, Lisboa, 14 Abril 1929, s.p.

DOMINGUES, Mário, “Diogo de Macedo e as suas vinte e cinco esculturas”, *Ilustração*, ano 3.º, n.º 56, Lisboa, 16 Abril 1929, p. 18

COSTA, Correia da, “Antero de Quental. Da ideia à execução do monumento”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 18 Abril 1929, s.p.

MENDES, Manuel, [M.M.], “Inauguração do monumento a Antero de Quental”, *Seara Nova*, ano VII, n.º 158, Lisboa, 25 Abril 1929, p. 216

AGOSTINHO, José, “O busto de Antero de Quental”, *Ilustração Moderna. Revista Ilustrada*, 4.º ano, n.º 33, Porto: Marques Abreu, Maio 1929, s.p.

“O ‘Salon’ da Sociedade Nacional de Belas Artes”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 3.º ano, n.º 82, Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Maio 1929, p. 17

TEIXEIRA, Novais, “A morte de um grande escultor francês Emílio Bourdelle”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 3.º ano, n.º 92, Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Outubro 1929, pp. 23-24

DOMINGUES, Mário, “Um grande pintor que desaparece. Mestre Columbano”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 4.º ano, n.º 94, Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Novembro 1929, pp. 21-24

NAVARRO, António, “A Propósito do I Salão dos Independentes”, *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 26, Coimbra: Atlântida, Abril/Maio 1930, pp. 2-3

RÉGIO, José, “Divagação. À roda do primeiro salão dos independentes”, *Presença. Folha de arte e crítica*, João Gaspar Simões (dir.), n.º 27, Coimbra: Atlântida, Abril/Maio 1930, pp. 4-8

“O I Salão dos Independentes”, *Princípio. Publicação de cultura e política*, Álvaro Ribeiro, Casais Monteiro, Maia Pinto (dir.), n.º 3, Porto: Renascença Portuguesa, 25 Junho 1930, p. 7

“Ilustração”, *Ilustração*, n.º 134, Lisboa, 15 Julho 1931, pp. 10-11

FERREIRA, Meneses, “Arte Negra”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, n.º 6, Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Março 1932, pp. 14-15

“Uma exposição de Arte Francesa nas Belas Artes”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 9.º ano, n.º 204, Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Junho 1934, p. 9

BRAGANÇA, José de, “A exposição dos alunos da Escola de Belas-Artes”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 9.º ano, n.º 204, Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Junho 1934, pp. 26-27

“O monumento ao Infante D. Henrique que vai ser erigido em Sagres”, *Ilustração. Grande revista portuguesa*, 10.º ano, n.º 226, Lisboa: Livraria Bertrand, 16 Maio 1935, p. 17

OLIVEIRA, José Nicolau Nunes de, “Arte Gentílica em Moçambique. Sumário de uma crítica”, *Moçambique. Documentário trimestral*, nº3, Setembro 1935, pp.33-64

RÉGIO, José [J.R.], “Rodrigues Lapa, ‘o diabo’, e o sr. Braz Burity”, *Presença. Folha de crítica e arte*, João Casais Monteiro (dir.), n.º 49, Coimbra: Atlântida, Junho 1937, p. 13

"A alma dos Museus", *Mundo Gráfico*, n.º 10, Artur Portela (dir.), Lisboa: Mundo Gráfico Lda., 28 Fevereiro 1941, pp. 7-8

"A Fonte Monumental", *Mundo Gráfico*, n.º 39, Artur Portela (dir.), Lisboa: Mundo Gráfico Lda., 15 Maio 1942, p. 16

QUEIRÓS, Carlos, "Da arte moderna em Portugal", *Variante*, António Pedro (ed.), número de Primavera [n.º 1], 1942, pp. 9-17

PINTO, Álvaro, "Notas e Comentário", *Ocidente*, vol. XXIII, n.ºs 73 a 76, Maio a Agosto 1944, p. 236

"Museu de Arte Contemporânea. O escultor Diogo de Macedo tomou ontem posse do cargo de director", *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 2 Julho 1944

"Museu de Arte Contemporânea. Tomou posse o novo director Diogo de Macedo", *Diário de Notícias*, Lisboa, 2 Julho 1944

"Diogo de Macedo, novo director do Museu de Arte Moderna fala-nos dos seus projectos", *Diário Popular*, ano II, n.º 638, António Tinoco (dir.), Lisboa, 4 Julho 1944

[Museu Nacional de Arte Contemporânea], *Diário Popular*, ano III, António Tinoco (dir.), Lisboa, 2 Abril 1945, p.1

"Pela dignidade da arte", *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 11 Abril 1945

[Museu Nacional de Arte Contemporânea], *Diário Popular*, ano III, António Tinoco (dir.), Lisboa, 12 Abril 1945, p.6

"Diogo de Macedo, novo director do Museu de Arte Moderna fala-nos dos seus projectos", *Diário Popular*, ano III, n.º 916, António Tinoco (dir.), Lisboa, 14 Abril 1945

"Reabriu o Museu Nacional de Arte Contemporânea com a assistência do Ministro da Educação Nacional e altas individualidades", *Diário de Notícias*, ano 81.º, n.º 28.437, Eduardo Schwalbach (dir.), Lisboa, 15 Abril 1945

"Museu renovado", *Mundo Gráfico*, n.º 110, Artur Portela (dir.), Lisboa: Mundo Gráfico Lda., 30 Abril 1945, pp.12-13; 29

R.M., "Museu Nacional de Arte Contemporânea. Antes e após a sua recente remodelação integral", *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 24, Lisboa: SNI, 1945

COUTO, João, "Os habitantes de Lisboa ignoram a existência dos seus Museus de Arte", *Olisipo. Boletim do Grupo 'Amigos de Lisboa'*, Matos Sequeira (dir.), ano IX, n.º 34, Lisboa, Abril 1946, pp. 82-84

"1ª Conferência Bienal dos Amigos de Lisboa. Actas das Secções de Estudo, lidas e aprovadas na sessão de encerramento", *Olisipo. Boletim do Grupo 'Amigos de Lisboa'*, Matos Sequeira (dir.), ano IX, n.º 34, Lisboa, Abril 1946, pp.66-78

M. de A., "Um escândalo artístico. Está ameaçado de destruição o painel do cinema Batalha, do Porto", *Mundo Literário. Semanário de Crítica e Informação literária, científica e artística*, Jaime Cortesão Casimiro (dir.), n.º 37, Lisboa: Editorial Confluência, 18 Janeiro 1947, p.16

FRANÇA, José-Augusto, "Rodin. O estudo de Manuel Mendes e os livros de Arte", *Horizonte. Jornal das Artes*, n.º13, Lisboa: Agência Editorial e Industrial Portuguesa, Lda, 1947, pp. 6; 8

SOUSA, Ernesto de, "Artes Plásticas", *Mundo Literário. Semanário de Crítica e Informação literária, científica e artística*, Jaime Cortesão Casimiro (dir.), n.º 53, Lisboa: Editorial Confluência, 1 Maio 1948, p.12

"Depoimento do escultor Sr. Diogo de Macedo", *Olisipo. Boletim do Grupo 'Amigos de Lisboa'*, Matos Sequeira (dir.), ano IX, n.º 45, Lisboa, Janeiro 1949, pp.21-24

"O monumento a Antero de Quental", *Revista Municipal. Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, ano XII, n.º 49, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2º trimestre de 1951, pp. 19-20

FEYO, Salvador Barata, "Diogo de Macedo: um escultor a quem a arte e os nossos artistas muito devem", *O Comércio do Porto*, Porto, 24 Novembro 1953, p. 5

GUEDES, Pedro, "Breves Nótulas sobre motivos de arte ('sans ra[n]cune', mas com verdade)", *Diário de Lisboa*, Lisboa, 24 Dezembro 1953, p. 24

"A IIª Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo", *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, ano XXVI, 2.ª série, n.º 52, Fevereiro-Março 1954, pp. 7-9

FRANÇA, José-Augusto, "Ideia para a representação na III Bienal de S. Paulo", *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 27 Fevereiro 1955

PEREIRA, Nuno Teotónio, "Não haverá Mar Novo", *Encontro*, Lisboa, Maio 1956

FRANÇA, José-Augusto, "Portugal na IV Bienal de S. Paulo", *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 Março 1957

FRANÇA, José-Augusto, "Notas e Lembranças – N.º 4", *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 Novembro 1957, s.p.

"A inauguração em Coimbra do busto de Antero de Quental", *Revista Municipal. Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, ano XIX, n.º 79, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 4.º trimestre de 1958, pp. 25-26

"O funeral do escultor Diogo de Macedo", *Diário de Lisboa*, Joaquim Mando (dir.), ano 39.º, n.º 13003, Lisboa, 20 Fevereiro 1959, p. 3

PINTO, M.A. [Maria Amélia], "Um grande amigo que desaparece", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 251, Lisboa, Março 1959, s.p.

AAVV, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa: Império, Maio 1959 (Número Comemorativo)

AZEVEDO, António de, "Diogo de Macedo", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 241-243

BOTELHO, Carlos, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa: Império, Maio 1959, p. 283

CRAMEZ, Heitor, "Meu caro Diogo", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 244-252

FRANÇA, José-Augusto, "O seu mais belo título", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 295-297 (Número Comemorativo)

GOMES, Dórdio, "Evocando dois anos de Paris", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 244-252

MARQUES, Bernardo, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, p. 273 (Número Comemorativo)

NEGREIROS, Almada, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, p. 255 (Número Comemorativo)

VESPEIRA, Marcelino, "Não parem nunca. A arte exige", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 253, Lisboa, Maio 1959, pp. 279-280 (Número Comemorativo)

RIBEIRO, Mário de Sampayo, "Na morte de Diogo de Macedo", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, n.º 254, Lisboa: Império, Junho 1959, pp. 345-346

LUCENA, Armando de, "Diogo de Macedo", *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série, n.ºs 13-14, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1959, pp. 63-65

MACIEL, Artur, "Diogo de Macedo. Exposição no SNI", *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1.ª série, n.º 8, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril 1960, pp. 33-37

OLIVEIRA, José Osório de, "Um museu de arte negra no Coração de África", *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1.ª série, n.º 8, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril 1960, pp. 1-4

COUTO, João, "Artes Plásticas. A Exposição da obra de Diogo de Macedo", *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVIII, n.º 265, Lisboa: Império, Maio 1960, pp. 255-257

"Memória para a criação de um Museu de Arte Moderna em Lisboa", *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 Outubro 1960; 27 Outubro 1960; 3 Novembro 1960

SEQUEIRA, Gustavo Matos, "A Exposição póstuma da obra de Diogo de Macedo", *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 2.ª série, n.º 15, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1960, p. 83

SÉRGIO, Octávio, “O Porto de Outrora. O Café do Chaves”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26 Novembro 1961

COUTO, João, “Artes Plásticas. Diogo de Macedo e os Coruchéus”, *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. LXII, n.º 285, Lisboa: Império, Janeiro 1962, pp. 29-30

SÉRGIO, Octávio, “Os três mosqueteiros do modernismo no Porto: António de Azevedo, Armando de Basto e Diogo de Macedo. O dissidente Leal da Câmara”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 2 Maio 1962, s.p.

GUEDES, Fernando, “Vinte anos depois”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1.ª série, n.º 32, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro 1965, pp. 18-25

FRANÇA, José-Augusto, “O ‘Prémio da Jovem Pintura’ 1953”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1.ª série, n.º 34, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro 1965, pp. 35-40

O Tempo e o Modo, Lisboa, nº 36, Março 1966

“Para um museu do século XIX”, *Diário de Lisboa*, 18 de Junho 1968

“A reapropósito do ensino de história da arte”, *Diário de Lisboa*, 6 Março 1969

FRANÇA, José-Augusto, “Folhetim Artístico. Da Galeria de Março (R.I.P.) até hoje”, *Diário de Lisboa. Suplemento literário*, Lisboa, 3 Julho 1969, pp. 5; 7

GONÇALVES, Flávio, “Amadeo e Bentes em Paris (testemunhos de alguns anos de camaradagem)”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1.ª série, n.º 55, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1969, pp. 37-46

“O museu e o mundo de hoje”, *Diário de Lisboa*, 11 Dezembro 1969

SOUSA, Ernesto de, “Chegar depois de todos com Almada Negreiros”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1.ª série, n.º 60, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1970, pp. 43-47

LIMA, Fernando de Araújo, “Uma polémica que não foi polémica, com o escultor Diogo de Macedo”, *Boletim da Associação Cultural dos Amigos de Gaia*, n.º 7, Vila Nova de Gaia, Outubro 1979, pp. 6-7

FRANÇA, José-Augusto, “Há cinquenta anos: os Independentes de 1930”, *Colóquio. Artes. Revista Trimestral de Artes Visuais, Música e Bailado*, 2ª série, 22.º ano, n.º 46, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro 1980, pp. 24-37

GOMES, J. Costa, “Diogo de Macedo: o mais intelectual dos artistas gaienses”, *Boletim da Associação Cultural dos Amigos de Gaia*, n.º 12, Vila Nova de Gaia, Maio 1982, pp. 4-10

SILVA, Raquel Henriques da, “Arte Contemporânea: reinventar um museu”, *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5 Dezembro; 12 Dezembro 1989

BARROS, José Leitão de, “Carta relativamente aberta sobre a Sociedade Nacional de Belas-Artes”, *Contemporânea. Grande Revista Mensal*, Edição fac-similada, volume IV, n.º 10, Lisboa: Contexto editora, 1992 [1924], pp. 30-32

SILVA, Raquel Henriques da, “Do Museu Nacional de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado”, *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994, pp. 13-22

LAPA, Pedro, “Do pré-naturalismo ao pós-naturalismo: 100 anos de artes plásticas”, *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994, pp. 23-26

CARVALHO, Armindo Ayres de, “O Museu de Escultura Comparada e Diogo de Macedo (1889-1959). Por ocasião do Centenário do Seu Nascimento”, *Belas-Artes: Revista e boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, série 3, n.º 17, Lisboa, Novembro 1995, pp. 125-126

MONTEIRO, Joana Sousa, “Espaços do Convento de S. Francisco: Progressiva Desagregação ao Museu do Chiado”, *Obraçom Museu do Chiado. Histórias vistas e contadas*, Raquel Henriques da Silva; Mariano Piçarra (coord.), Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995, pp. 27-36

SILVA, Raquel Henriques da, “Museu do Chiado. Olhar Retrospectivo”, *Obraçom Museu do Chiado. Histórias vistas e contadas*, Raquel Henriques da Silva; Mariano Piçarra (coord.), Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995, pp. 11-16

SILVA, Raquel Henriques da, “A extinção dos Conventos e a Elaboração de Lisboa Burguesa”, *Olisipo. Comunicações ao Simpósio Lisboa em Discussão. Boletim do Grupo “Amigos de Lisboa”*, II série, nº2, Lisboa: Grupo Amigos de Lisboa, 1996

SILVA, Raquel Henriques, “Sinais de ruptura: “livres” e humoristas”, *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, *Do Barroco à contemporaneidade*, Paulo Pereira (dir.), “Grandes Temas da nossa História”, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp.368-405

DUARTE, Carlos S., “Arquitectura. Arquitectura em Portugal no século XX: do modernismo ao tempo presente”, *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Fernando Pernes (coord.), Porto: Campo das Letras/Fundação de Serralves, 1999, pp. 357-421

SILVA, Raquel Henriques, “O museu, fonte de saber artístico” *Arte Ibérica*, José Sousa Machado (dir.), ano 4, n.º 38, Lisboa: Arrábida, Agosto 2000, pp. 30-34

SANTOS, David, “Rasgos e limites de uma vanguarda impossível”, *1900-1940. Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado*, Lisboa: MC/IPM - Museu do Chiado e Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Fevereiro 2001, pp. 9-35

SANTOS, David, “Desenho e modernismo em salões e periódicos”, *1900-1940. Desenho e Modernismo nas Coleções do Museu do Chiado*, Lisboa: MC/IPM - Museu do Chiado e Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Maio 2001, pp. 7-41

FRANÇA, José-Augusto, “A Contemporânea e os magazines do seu tempo”, *Revistas, Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003, pp. 184-203

PEREIRA, Maria da Conceição Meireles, “*Ocidente – Imagens e Fronteiras da Europa e da Cultura Ocidental (1938-1948)*”, *Ideias de Europa: Que Fronteiras?*, Maria Manuela Tavares Ribeiro (coord.), Coimbra: Quarteto Editora, 2004, pp. 329-356

CABRAL, Manuel Villaverde, “Rua das Portas de Santo Antão e a singular modernidade lisboeta (1890-1925): arquitectura e práticas urbanas” *Revista de História da Arte*, n.º 2 - “Lisboa, Espaço e Memória”, Lisboa: Edições Colibri/Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (IHA/UNL), 2005, pp. 142-177

LOUREIRO, Carlos, “O Museu Industrial e Comercial do Porto (1883-1899)”, *Coleções de Ciências Físicas e Tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil*, Alice Semedo e Armando Coelho Ferreira da Silva (coord.), Porto: Faculdade de Letras da Universidade, 2005, pp. 185-201

VALLE, Arthur, “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)”, *19 & 20*, Rio de Janeiro, vol. I, nº 3, Novembro 2006

SÁNCHEZ Giménez, Sofía, “El escultor portugués Diogo de Macedo: entre Oporto y París, entre la tradición y la vanguardia”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 97, Saragoça: Museo Camón Aznar, 2006, pp. 349-370

JAKOBI, Marianne, “La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie *L’Effort moderne*”, *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920. Actes des journées d’études organisées par le Centre André Chastel*, Marie-Claude Chaudonneret (ed.), Berna: Peter Lang. International Academic Publishers, 2007, pp. 237-255

FRÓIS, João Pedro, “Os Museus de Arte e a Educação. Discursos e Práticas Contemporâneas”, *Museologia.pt*, ano II, nº 2, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2008, pp. 63-75

MATOS, Lúcia Almeida, “Diogo de Macedo e a importância da experiência parisiense na sua actividade de artista, crítico e museólogo”, *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal: el legado de Eleuterio Blasco en Molinos (Teruel)*, Jesús Pedro LORENTE; Sofía SÁNCHEZ (eds.), Teruel: Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, 2008, pp. 37-50

PEREIRA, Paulo, “História da Arte Portuguesa”, *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*, vol. 20, *Em Torno da História da Arte*, Dalila Rodrigues (coord.), [Vila Nova de Gaia]: Fubu Editores, 2009, pp. 31-87

SANTOS, Teresa Campos dos, “O escultor Francisco Franco: entre o modernismo e a construção da imagem da ditadura de António Oliveira Salazar”, *Revista de história da arte e arqueologia*, n.º 16, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Jul-Dez. 2011, pp. 91-112

LIRA, Sérgio, “Museus do Estado Novo: continuidade ou mudança?”, *100 Anos de Património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*, Jorge Custódio (coord.), Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, 2011, pp. 187-197

DIAS, Fernando Rosa, “O Futuro dos Humoristas. O Humorismo enquanto modernismo”, *Os Humoristas de 1912 e o Futuro da Memória* (actas e catálogo das *Jornadas Europeias do Património*. José Quaresma (coord.), edição digital, DVD-ROM, Lisboa: FBAUL – CIEBA, Academia Nacional de Belas-Artes, 2012, pp. 12-59

BARRANHA, Helena, “Cien años, un mismo lugar: Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el barrio histórico de Chiado (1911-2011)”, *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, nº3 (I) Extraordinario (junho), 2013, pp. 289-308

CALADO, Margarida; FERRÃO, Hugo, “Da Academia à Faculdade de Belas-Artes”, *A Universidade de Lisboa nos séculos XIX e XX*, volume II, Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2013, pp. 1107-1151

DIAS, Fernando Rosa, “A Arte Portuguesa e os ciclos de migração artística para Paris”, *Chiado, Baixa e o confronto com o francesismo nas artes e na literatura*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. CIEBA, 2013, pp. 49-94

RODRIGUES, Sofia Leal, “A génese dos museus de artes industriais e decorativas”, *Revista Vox Musei: arte e património*, ISSN 2182-9489, Vol. 1 (2), 2013, pp. 389-402

ALVES, Alice, “O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca”, *Teoria e Arte: revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*, nº16-17, José Fernandes Pereira (dir.), Lisboa: Faculdade de Belas-Artes/Universidade de Lisboa, 2013-2014, pp. 97-105

XAVIER, Hugo, “O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa”, *ARTis ON*, n.º 3, Revista do Artis – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2016, pp. 192-200